



nr 8
ANUL IV (44)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI — AUGUST — 1966

SUMAR

EPOPEEA NAȚIONALĂ.....	pag. 1
PUNCTE DE VEDERE Alexandru Boianu — Cinematograful optimist, convorbire realizată de Val. S. Deleanu.....	2
PANORAMIC PESTE PLATOURI Sensul actual al istoriei — Dacii Erosul cotidian — Subteranul Muschetarii adolescenței — Ultima noapte a copilăriei Sensul istoric al actualității — Fantomele se grăbesc Un film, un început — Zodia fecioarei Reportaje realizate de Mircea Mohor, Eva Sirbu, Maria Aldea.....	5—11
CRONICA CINE-IDEILO R King-Kong și cinematograful sofisticat, de Ov. S. Crohmălniceanu.....	12
CO RESPONDENȚĂ DIN ROMA Nol comedii italiene pe teme de critică socială, de Gideon Bachmann.....	14
CRONICA FILMULUI STRĂIN FILMUL PSIHOLAGIC Pygmalion e trist (Milne, Mexicul), de Radu Gabrea..... Un film e în primul rând o ambianță (Casa neliniștită), de Alice Mănoiu..... O carte strălucită, un film mediocru (Repulse), de Ana Halasz..... FILMUL ISTORIC O dublă reconstituire (Misiune extraordinară), de Mircea Mohor..... «Serpoica Nilului bătrîn» (Cleopatra) de Renus Vladimirov..... FILMUL POLITIST Extravaganțul detectiv tern (Maigret și afacerea St. Fiacre), de Radu Valentin..... Cind Holmes rupe cu tradiția (Cinele din Baskerville), de Horia Bratu..... Coplan aruncă mînușă (Coplan își asumă riscul), de Anastasie Toma..... Gimnastică intelectuală (5 000 000 de martori), de Maria Aldea..... FILMUL DE DIVERTISMENT Ceva despre glorie și sport (Se întâmplă totdeauna duminică) de Adina Darian Sic transiția gloriei... rock-ului (Băieții de la tonometru), de Dinu Kivu..... CONTRACRONICA Alimentația de vară și foloasele ei, de Radu Cosasu..... TELECRONICA Legende la imagini, de Valentin Silvestru..... Cineclub '66, de Al. Racoviceanu..... PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI Victor Iliu și mitologia cinematografică românească, de Valerian Sava..... FESTIVALURI — FESTIVALURI — FESTIVALURI Cracovia 3, de Eva Sirbu..... Pesaro 2, de George Lăteș..... Miskolc '66, de Gyorgy Fenyves..... Televiziunea mondială la cea de a treia ediție a Festivalului internațional — PRAGA, de Valeriu Lazarov..... Note de călătorie, de Giulio Tincu..... Un mare actor japonez: Nisipul, de Romulus Vulpescu..... TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV Sam Goldwyn, de Jerzy Toeplitz..... SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL Mihail Sebastian, de B.T. Ripeanu..... CRONICA CINEMATECII Retrospectivă, de D.I. Suchianu..... CARTEA DE FILM Dicționarul cinematografic de Georges Sadoul, de Ion Barna.....	17 17 18 19 19 20 21 21 21 21 21 21 22 22 23 24 26 29 30 31 32 32 34 37 38 39 40



Toma, eroul principal din Valurile Dunării (scenariul Francisc Munteanu — Titus Popovici, regia Liviu Ciulei) se înscrie printre figurile de comuniști convingător evocate în filmul românesc. Toma i-a prilejuit actorului Lazăr Vrabie unul dintre rolurile sale bune.



STELA POPESCU, interpretă a mai multor filme deține în Dr. Faust XX unul din rolurile de prim plan.



JEAN MARAIS, miticul erou al filmelor de capă și spadă, elegantul cavalier de curte, romanticul îndrăgostit, ingeniosul Fantomas, filmează în România. De data aceasta va fi Dorgeval, căpitan de oaste napoleonică în Șapte bărbați și o femeie.

EPOPEEA NAȚIONALĂ

Poporul nostru este înzestrat cu un simț foarte viu al istoriei. Martor și participant activ la toate marile seisme sociale și ideologice care au traversat continentul, avînd a înfrunta din vechime vitregiile sfîrnite de acest pămînt mînos și ridicîndu-se mereu împotriva asuprii sociale și împilării străine, el și-a cultivat o sensibilitate acută și o adîncă înțelepciune în aprecierea evenimentelor care fac istoria. «**Poporul nostru** — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la a 45-a aniversare a Partidului Comunist — **a mers mereu înainte, dovedindu-se în decursul veacurilor un puternic factor de progres și civilizație în această parte a lumii, aducîndu-și contribuția la tezaurul creației materiale și spirituale a popoarelor, la înflorirea genului uman.**» Din mijlocul său s-au ridicat nenumărate figuri proeminente de luptători, de gînditori și creatori, care s-au afirmat

în atenția contemporanilor și a urmașilor, prîbind profunda originalitate, forța inovatoare și generoasa respirație umanistă a spiritului românesc. Procesul de închegare a națiunii noastre a fost un lung șir și de momente dramatice, a căror amintire este departe de a se fi șters. Astăzi, națiunea noastră socialistă, condusă de Partidul Comunist — continuatorul luptei revoluționare și democratice a poporului român — se află la începutul unei noi și importante etape de întărire și înflorire, pentru a da pe deplin măsura forțelor și a geniului său. Istoria afirmării națiunii noastre continuă, fiindcă, așa cum se spunea cu prilejul amintit, ea se află printre acele națiuni «**care au de străbătut încă un drum lung pentru a ajunge la înflorirea deplină.**»

Iată de ce istoria este pentru poporul nostru trecutul său atît de apropiat și încă foarte viu în

memorie, dar nu mai puțin prezentul, noul destin pe care el și-l făurește în zilele noastre. În toate operele de cultură ale românilor, sentimentul istoriei, atît de frecvent și de caracteristic, a fost totdeauna raportat la prezent, născut din înțelegerea strălucitelor vocații ale poporului român, afirmat cu convingerea că el poate stimula energiile prezentului. În cultura noastră, sentimentul istoriei n-a luat forma unei evaziuni și nici n-a fost prilejul de facilitate.

Intențiile studioului București de a realiza din pelicule o epopee națională sînt, în această perspectivă, cu atît mai temerare. Din filmografia ultimilor 15 ani, cîteva realizări de calitate și-au extras substanța și și-au zămislit forma înfățișînd momente ale trecutului. Este firesc ca printre aceste realizări să cităm filme de genuri diferite, epopeea națională a unui popor fiind ilustrată atît de faptele marilor personalități, cît și de eroismul anonim, de dramele și tragediile oamenilor obișnuți, care intră uneori în legendă și-i compun mitologia proprie. **Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților, Răscoala** stau astfel alături de filme ca **Tudor** sau **Dacii**, care includ în narațiune elemente din biografia unor mari eroi consacrați de istorie. Cu toată diversitatea tematică și de gen, exigențele unei epopei naționale reprezentative trebuie să se manifeste atît față de lucrări dedicate unor epoci mai îndepărtate, inspirate din eposul popular, ca **Haiducii**, cît și față de cele închinete unor momente mai apropiate — **Lupeni 29, Străzile au amintiri, Cartierul veseliei, Duminică la ora 6** — sau recente: **Valurile Dunării, Setea, Străinul, Procesul alb** și altele. Deși de valori diferite, inegale ele însele și cu toate că nu putem cita în această ordine de idei filme ale istoriei prezente — primele care definesc profilul unei cinematografii — cîteva din realizările de mai sus sugerează, în secvențele lor cele mai izbutite, fertilitatea acestei zone tematice. Ele izbutesc să fie viabile ca lucrări de artă, în măsura în care autorii depășesc atitudinea ilustrativă, abilitatea de meșteșugar sau mimetismul formal, intuind vibrația intensă și autentică din sufletul eroilor, realitatea și caracterul specific al dramelor lor umane, firescul expresiei lor.

Preocuparea Consiliului cinematografiei prevede realizarea în cursul acestui cincinal a unui număr însemnat de filme incluse în epopeea națională. Printre ele ar urma să se afle lucrări dedicate momentului formării poporului român, luptelor conduse de marii voevozi ai țării pentru neatinare, bătăliilor pentru libertate socială și unitate națională, marilor figuri ale culturii românești, luptei eroice a clasei muncitoare și a partidului său pentru eliberarea patriei și a poporului, pentru socialism. Astfel de filme vor fi așteptate cu viu interes de către spectatori. Realizarea lor va implica



În **Lupeni 29** (din care vă prezentăm un cadru semnificativ) regizorul Mircea Drăgan reușește să surprindă dinamica maselor în mișcare, să contureze portrete vii de mineri.

rezolvarea unor dificile probleme de concepție și de realizare, un efort fără precedent din partea studioului și a creatorilor, pentru a face din aceste filme adevărate acte de cultură și de artă.

Analiza critică diferențiată a tuturor filmelor realizate până în prezent în cadrul acestui ciclu, scoțând în evidență calitățile și limitele lor, intențiile, ca și nereușitele sau rezultatele minore — ar fi în acest sens extrem de utilă. Amploarea tematicii pe care și-o propune studioul, înaltele valori și momente din istoria națională pe care filmele programate le angajează, solicită depășirea nivelului modest la care se desfășoară discuțiile asupra filmelor românești în presă și la Asociația Cineaștilor. Raportarea la marile valori ale culturii românești, ale culturii și literaturii noastre, care s-au impus pe plan universal, devine din ce în ce mai necesară. Caracterul închis, de cineclub, al discuțiilor, aprecierea filmelor doar în raport cu propriile lor mijloace și cu o experiență productivă limitată nu pot stimula afirmarea majoră a unei școli naționale de film în ansamblul cinematografiei contemporane. Consiliul artistic al studioului București — organism creat din inițiativa Consiliului cinematografiei cu scopul de a avea un rol activ real în viața acestei instituții de cultură — ar putea iniția el însuși o amplă discuție despre sensul epopeii naționale, despre condițiile reușitei, despre experiența acumulată până în prezent, pentru a crea în studio un climat de înaltă exigență și a stimula valorificarea deplină a talentului tuturor colaboratorilor prezenți sau virtuali ai cinematografiei.

În suita de filme ale epopeii naționale e de așteptat ca nucleul să-l constituie filmele dedicate experienței istorice a poporului român din ultimele decenii — filme care să înfățișeze, în întreaga lor complexitate istorică și umană, bogăția faptelor de viață care au însoțit pregătirea și înfăptuirea istoricului act de la 23 August 1944, instaurarea prin lupta maselor a puterii democrat-populare, prefacerea structurală a vieții materiale și spirituale a României în cursul construcției socialiste, procesul de formare a conștiinței și demnității noi a unor oameni liberi, cu o personalitate puternică, distinctă, în care se împlinesc tot mai limpede virtuțile proprii poporului nostru. Tocmai aceste

Filmul *Setea* (scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan) cu o narațiune densă, cu o punere în cadru sobră, riguroasă, rămâne una dintre primele realizări ale cinematografiei noastre pe calea exprimării realiste. Imaginea vi-i prezintă pe cei doi interpreți principali: Flavia Buref și Ilarion Ciobanu.



fapte, opera generațiilor contemporane, pot să inspire mai generos o artă cinematografică originală, modernă, cu o substanță și o formă inedită.

Poporul nostru își respectă istoria și are un cult lucid dar adinc pentru marile valori ale culturii sale. Gestul pe care cinematografia noastră urmează să-l facă abordând tematica epopeii naționale reprezintă o angajare de onoare față de cultura noastră, ceea ce nu poate să nu influențeze decisiv criteriile tuturor discuțiilor viitoare despre filmul românesc. Consecințele acestei angajări vor

fi fără îndoială multiple și pozitive. Grație preocupării continue a Partidului Comunist pentru dezvoltarea multilaterală a culturii românești, cinematografia dispune de o bază tehnică-materială modernă care se va extinde și se va îmbunătăți potrivit indicațiilor Congresului al IX-lea al partidului în cursul actualului cincinal. Totodată, studioul București poate folosi mai bine capacitățile de producție existente sau în curs de creare, pentru a asigura sporirea considerabilă a numărului anual de filme, ridicarea substanțială a nivelului calitativ

PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM



PUNCTE DE VEDERE

ALEXANDRU BOIANGIU

CINEMATOGRAFUL OPTIMIST

— Ați urmărit punctele de vedere exprimate până acum la această rubrică?

— Tocmai aș fi vrut să încep prin a mă referi la ultima intervenție, cea a lui Mircea Mureșan. Cred că el are dreptate când afirmă că dezvoltarea filmului nostru de actualitate se poate sprijini pe experiența documentarului. Știm foarte bine că mulți scenariști au pornit scrierea filmelor care au rămas antologice de la fapte de viață curente, consemnate în presă la rubrica știrilor diverse...

— Zavatini, de pildă.

— ...și în general scriitorii de proză modernă. Ei pleacă de multe ori de la fapte reale...

— Chiar dacă apoi le transfigurează...

— ...pornesc adică de la cazuri cunoscute, trăite de alții, fiindcă propria viață a scriitorului — compunerile autobiografice sau cele imaginare — nu mai sînt azi suficiente pentru a satisface setea de varietate și autenticitate a cititorului și spectatorului modern și nici ritmul în care el consumă literatura și spectacolele.

— Cunoașteți filme de actualitate realizate la studioul București și inspirate din fapte curente, relatate de presă?

— ...

— Se pare că se preferă lungul travaliu tradițional, inspirația strict individuală și elaborarea de unul singur a unei opere litera-

Străinul (scenariul Titus Popovici, regia Mihai Iacob), film al adolescenței aflată la răscruce de drumuri, izbutește să re-dea, în atmosfera specifică a verii lui 1944, traiectorii umane interesante. În fotografie — Irina Petrescu, Ștefan Iordache și Șerban Cantacuzino, tinerii interpreți pe care ecranul i-a descoperit și le-a deschis drumul spre consacrare.



Procesul alb, cine-roman de Eugen Barbu și Iulian Mihu, reconstituie epoca plină de încordare din preajma lui 23 August 1944. Medii diverse, întâmplări desfășurate pe numeroase planuri, figuri memorabile de comuniști, toate acestea reconstituite într-o viziune regizorală originală, îndrăznească. În fotografie: un cadru din episodul Piatra Olt (cu Iurie Darie și Vasile Florescu).

și diversificarea producției. Cadrelor experimentate din punct de vedere tehnic și profesional li se vor adăuga curând noile serii de absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică. O serie de alte măsuri întreprinse în ultimii ani de Consiliul cinematografiei — inițierea unei confruntări competitive în cadrul Festivalului național al filmului, participarea cinematografiei noastre la marile întâlniri internaționale, prezența mai activă și mai calificată a criticii de film au extins orizonturile activității noastre cinematografice. Sînt tot atîtea condiții care apropie momentul realizării unor opere cinematografice capabile să rămîină în patrimoniul culturii naționale și universale.

CINEMA

re finite care e apoi transpusă ca atare pe ecran.

— Nu trebuie pornit totuși de la ideea că a găsi cazuri reale înseamnă a rezolva problema scenariilor. Asta nu ajunge nici pentru a asigura autenticitatea filmelor, fiindcă se poate foarte bine ca reconstituirea unui fapt real să fie mai falsă decît cea mai pură invenție. Dar nu e mai puțin adevărat că o anumită practică în domeniul documentarului, dacă este făcută cu seriozitate și se concretizează pe peliculă, îi poate ajuta pe creatorii de filme cu actori să-și clarifice și să-și fixeze niște criterii de autenticitate.

— Semnalăm la această rubrică, acum cîteva luni, unicitatea gestului lui Mihai Iacob care a venit de la studioul București și a realizat două documentare la studioul Alexandru Săhă. Ați aflat între timp de alte asemenea încercări?

— Ceea ce a făcut Iacob reprezintă un exercițiu extrem de util. Dacă această practică s-ar extinde, nu s-ar mai întâmpla, de pildă, ca unii regizori să compună filme doar în urma citorva proiecțiilor pentru că, dacă nu ai legături intime de viață cu mediul dat, oricît ai sta să te documentezi privind și trecînd apoi direct la transpunerea pe peliculă a unui subiect imaginat de altcineva, este aproape sigur că nu vei

găsi tonul exact. Pe cînd dacă în prealabil te străduiești să faci tu însuși, să zicem un documentar despre un sat, despre niște fapte și oameni pe care l-ai cunoscut foarte bine, asta înseamnă că vei parcurge anterior întregul ciclu de gîndire și de creație, vei fi nevoit să-ți concretizezi observațiile, îți vei finaliza impresiile, le vei cristaliza în anumite idei proprii, a căror autenticitate o poți confrunta cu faptele de viață văzute, trăite și gîndite de tine.

— Propuneți deci un fel de documentare productivă a regizorilor filmelor cu actori, prin intermediul documentarelor.

— Orice s-ar spune, filmul e o artă nouă, diferită ca structură de celelalte și nu e suficient să faci școală, să urmezi institutul, să știi să scrii un decupaj și să ai cîțiva ani de asistență pe platou, pentru ca să devii cineast. Trebuie să-ți formezi mîna și pe realitate, nu numai pe literatură, pe cursuri și pe aparate. Cred că asta înseamnă să-ți stimezi meseria, adică să consideri filmul artă majoră, nu secundară, nu artă pur interpretativă, care face vocalize și cîntă cu ochii legați librete compuse de alții.

— Probabil că o asemenea practică productivă ar schimba însuși conceptul de dramaturgie cinematografică.

— L-ar face să devină cel firesc. S-ar obține și în această privință criterii de adevăr. Pentru că,

în afară de faptul că sînt puține, ignorînd multitudinea de subiecte cotidiene, filmele noastre de actualitate sînt compuse după scheme dramatice improprii, care hipertrofiază dimensiunile și factura dramelor reale.

— Ca în Vremea zăpezilor — întreaga zbatere a eroilor, parcă sub imperiul unui tragism fără liman, fiindcă s-au furat niște vaci...

— Nu mă refer la Vremea zăpezilor, care s-a dovedit un bun film de actualitate, deși lasă loc la unele rezerve; mă gîndeam la alte filme românești care confundă nevoile spectacolului cinematografic cu dramatismul teatral. Or, filmul ca și viața cere mai multă nuanșare, mai puțină încrîncenare.

— În definitiv, care este sensul tuturor inovațiilor reale ale dramaturgiei filmului modern, dacă nu eliberarea tot mai evidentă de ideea de fatalitate, de ideea că lucrurile se vor desfășura după o schemă prestabilită? Godard spunea într-un interviu că cinematograful este optimist pentru că cinematograful și viața sînt unul și același lucru, iar în viață totul este totdeauna posibil — nimic nu este pentru totdeauna pierdut: e suficient, zice el, să fii în contact cu viața.



Între pereții masivi ai palatului de la Sarmisegetuza, într-o atmosferă încordată, solemnă, Decebal înconjurat de căpeteniile dace primește solia imperiului roman.

— De fapt, relațiile dintre oameni, deși multiplu determinate, nu sînt atît de strîns și de fatal complicate și fără ieșire pe cît pot să pară ele cuiva care le cunoaște de la distanță. Însuși faptul că eroul e viu, că are o identitate, o personalitate a sa, un instinct vital propriu, o țință de urmărit — îl obligă ca, indiferent de împrejurările pe care le parcurge și de înfruntările pe care le susține, să găsească o ieșire, o soluție, să păstreze o doză de optimism. Luînd chiar exemplul bătrînului din filmul documentar **Cazul D**: el e un erou de dramă, nu?

— Să vedem unde sînt loviturile de teatru, care e desfășurarea dramatică a acțiunii? Ce se întîmplă?

— Nea Ilie trăiește de mult singur — părăsit sau înșingurat — și după schemele dramaturgice cunoscute, el ar urma să fie sau un om absolut nefericit sau unul cu totul ieșit în afara vieții sau un exemplar odios, fără scrupule. În realitate, el și-a construit un univers al său, din adevăruri trăite de mult și din neadevruri, închipuindu-și viața lui trecută așa cum ar fi vrut el să fie: un om bun, un soț drept, un sofer cu faimă. Asta i-a adus un fel de liniște interioară — o liniște relativă, l-a făcut să-și autocompună o lume de convingeri și de iluzii, lume despre care nu se poate spune nici că e adevărată pînă la capăt, nici că nu e adevărată de loc. Evident, noi trebuie să discernem, dar nu forțînd și nici complicînd excesiv lucrurile, pentru a le face

mai «dramatice», fiindcă marea dramă transpare de la sine, cînd se respectă legile filmului și implicit ale vieții. Este firesc să urmărim ce se întîmplă în prezent, să fim interesați de ce se va întîmpla în viitor — adică de clasicul story, dar dacă omul e capabil de evoluție, el se îmbogățește de asemenea și prin involuție, prin întoarcerea la datele sale anterioare și de aceea e important ca viața să fie considerată și în zonele prin care ea a trecut, pe urmele pe care le-a lăsat și nu numai așa cum este ea acum sau cum va fi. Fiindcă de fapt tocmai această dimensiune parcurse definește omul. Dacă vom realiza acest lucru, vom fi mai puțin obsedați de a imagina noi situații dramatice fără ieșire. În cazul inginerului Velișcu, din celdălt documentar, **Oltenii din Oltenia**, există de asemenea situații greu de parcurs, fiindcă «eroului» i se cereau eforturi aproape supraomenești în anumite luni ale anului și nu totdeauna datorită unor nevoi obiective, cît unor oameni cu care se ciocnea — situații, conflicte cu adevărat dramatice, pe care le-am urmărit în implicațiile lor multiple, fiecare din ele solicitînd altă atitudine, alte soluții: uneori trebuia să fie înțelegători, deși poate o măsură aspră ar fi rezolvat mai repede lucrurile...

— Și ar fi făcut conflictul mai spectacular.
— Deci oamenii nu se dau bătăuți cu una cu două, nu creează mereu impresia că se află în fața unor piedici de netrecut, sînt mai puțin copleșiți de

drame decît par pe scenă sau pe ecran — ceea ce nu înseamnă că nu traversează situații realmente dramatice, mai intense chiar și mai acute decît cele înfățișate curent, dar se mișcă și se comportă mai liber și găsesc cu mai multă mobilitate soluțiile. Tocmai desfășurarea aceasta inedită a dramelor lumii noastre trebuie cercetată pentru a putea compune apoi niște scenarii pe care să se poată sprijini o cinematografie originală, fiindcă o școală națională de film nu poate exista decît dacă se raportează la alte școli și-și delimitează temele și formele sale proprii de expresie.

— Soluții mai concrete.

— Ar trebui făcute deocamdată mai multe scurt metraje, chiar și la studioul București. Scriitorii ar putea fi integrați expedițiilor cinematografice, de preferință pe tot parcursul filmărilor. Scriitorii singuri, e mai greu să dea gata un scenariu sau să treacă direct la regie — chiar și numai în filmul documentar — dar alături de regizori, rezultatele ar fi mai sigure și mai rapide. Eu am experiența conlucrării cu Mihail Stoian, la filmul **Cazul D**, nu numai la scrierea scenariului, dar și în munca de pe teren, la filmări, cînd au apărut noi soluții de realizare și de compunere a filmului.

Totuși, simplificînd, Godard avea dreptate: e suficient să fii în contact cu viața.

Convorbire realizată de Val. S. DELEANU

SENSUL ACTUAL AL ISTORIEI

DACII

Reportaj la Sarmisegetuza

Intrind pe platoul Nr. 1 am pătruns, de fapt, într-o adevărată pădure de piloni de lemn legați între ei printr-o rețea de scinduri groase, neșlefuite. Este fundația sălii tronului dac din palatul lui Decebal. Luându-ne pe urmele unor daci voinici și bărboși, înarmați până în dinți, ajungem, pe un drum destul de lung și cotit, la picioarele unei scări abrupte. Urcăm încet, treaptă cu treaptă.

Sus, o sală uriașă construită în întregime din lemn și piatră. Concepută pe mai multe nivele, cu rampe laterale și trepte ce par să ducă în adâncul pământului, sala de tron inspiră masivitate și forță. Stâlpii de lemn vinjoși, puternici, răsăr semeți din pardoseala alcătuită din lespezi mari. De-a lungul zidurilor aspre, cenușii, facile și lăncii se înșiră, din loc în loc, într-o aliniere perfectă. Plafonul e sri-

jinit de grinzi uriașe. Toate acestea ne întorc în adâncurile mileniilor, acolo unde datele exacte pe care ni le furnizează știința istoriei se înfrățesc cu legenda.

★

Intr-unul din capetele sălii, pe nivelul cel mai înalt, dominând interiorul acesta monumental — un tron din lemn masiv, acoperit cu blănuri. Pe tron, Decebal. Ochii lui, în care licărește o vie inteligență, cuprind sala dintr-o singură privire. În sală, într-o tăcere de moarte, daci și romani, distribuiți în spațiu astfel încât să alcătuiască o compoziție plastică armonică. Romanii s-au aliniat pe două rânduri. În fruntea lor se află doi centurioni. Pelerinele lor purpurii contrastează cu albul cămășilor, cu luciul scinteiilor al căștilor și armelor pe care le poartă. Au o suplețe, o eleganță, pe care civiliza-

țiile în declin o imprimă întotdeauna până și uniformelor militare. Dacii s-au aliniat masivi ca și zidurile, într-o așteptare încordată, adâncă.

Deși filmările după scenariul lui Titus Popovici se apropie de sfârșit și fețele celor care alcătuiesc astăzi majoritatea echipei vădesc urmele efortului desfășurat în timp, în ochii lor licărește aceeași energie care le-a caracterizat începutul. Regizorul Sergiu Nicolaescu dă indicații actorilor Amza Pellea (Decebal) și Pierre Brice (Severus). Căfărată pe grinzele plafonului, o armată întreagă de electricieni concentrează snopii de lumină în punctele cerute de operatorul Constantin Ciubotaru. Încetul cu încetul, ultimele pregătiri iau sfârșit. Sala de tron se cufundă iarăși într-o tăcere adâncă. Regizorul comandă: «Motor».

Se filmează secvența sosirii soliei romane, a ultimatumului pe care Roma îl adresa unui popor viteaz, liber și mândru.

Regizorul Sergiu Nicolaescu dănd indicații actorilor.



Pierre Brice a schimbat până care împodobește capul lui Winnetou cu coiful roman al generalului Severus.



Pierre Brice se desprinde de restul soliei și urcă încet spre tronul lui Decebal. Trăsăturile sale săpate, bărbatești, musculatura sa de războinic se armonizează perfect cu costumul pe care îl poartă. O clipă avem impresia că solul acesta care se apropie, demn, sigur de forța pe care o reprezintă, n-a purtat nicicând altfel de vestimente, că niciodată n-a fost altceva decât un patrician sortit să conducă spre noi cuceriri, legiunile Romei. Ajuns la distanța indicată de protocolul acelor vremi, generalul Severus se oprește și cu o voce sigură, își rostește solia.

Privirile lui Decebal se întunecă. Regele dac se ridică brusc de pe tron și din câțiva pași ajunge în fața romanului. Îl privește aspru în ochi. Apoi, urmărit de privirile zecilor de daci care îi înconjurau tronul și ale marelui preot, pe care în astfel de momente, îl avea în preajmă, se răsucesce și se îndepărtează de general. Dar glasul lui răsună sigur și demn:

— Generale Severus, după obiceiul strămoșilor sințeti oaspeții noștri. Beți din vinul acestor pământuri pe care s-a născut Dionisos, iar miine vom vorbi despre stăpîni și sclavi, pentru că miine ne vom cunoaște mai bine.



Hotărît să aleagă moartea în locul unei vieți de sclav, Decebal (Amza Pellea) privește mindru, neînfricat, viitorul.

Cu Decebal despre Decebal

Scenaristul Titus Popovici, cu care ne-am întâlnit la Buftea într-o pauză de filmare.



Regele dac se reazășă pe tronul său masiv acoperit cu blănuri aspre. Ne apropiem.

— Spune-ne, Decebal, care este adevăratul sens al cuvîntelor: «Miine ne vom cunoaște mai bine»?

Decebal tace o clipă privind fota dăcilor și romanilor care, aflați acum într-o pauză de filmare, s-au amestecat angajîndu-se în tot felul de discuții amicale, apoi se apleacă ușor înainte.

— Acum urmează ospățul, iar după ospăț, la noapte, am de gînd să-i dezvălui generalului Severus o taină care s-ar putea să-i schimbe radical existența.

— O putem cunoaște și noi?

— Nu, nu e momentul.

— Istoria păstrează de obicei amintirea bătăliilor. Dar nu totdeauna soarta popoarelor se hotărăște pe cîmpul de luptă. Din cite am înțeles, poporul dac, trăiește aici, acum, în aceste clipe, marea sa răscruce istorică.

— Trăim un moment greu. Peste acest popor, care își apără libertatea vine imensa forță a imperiului roman. Legiunile Romei se scurg

încet din toate colțurile lumii către pămîntul dac și nu le conduce un simplu general. Însuși Domițian se află în fruntea lor.

— Vă îngrijorează acest lucru?

— Dimpotrivă, îmi dă curaj. Domițian nu ne subestimează. Privind forțele care se îndreaptă spre noi îmi dau tot mai bine seama de adevărata noastră putere.

— Ce aveți de gînd?

— Să fac tot ce omenește e cu putință pentru a evita războiul, pentru a încheia cu Roma o pace onorabilă.

— Și dacă nu va fi cu putință?

— Trebuie. Numericește superioritatea este de partea romanilor. Romanii pot pierde bătălii dar nu pot fi învinși. Un război oricît de eroic nu se poate încheia decît cu o catastrofă pentru daci.

— Și această catastrofă numai o pace onorabilă o poate evita?

— Da. Dincolo de această limită, ne vom lupta pînă la ultima picătură de singe pentru libertatea noastră. Vom căuta să ne purtăm astfel încît dacă, cei care vor veni după noi,

sute de ani de aici înainte, se vor gândi vreo clipă că pot trăi în sclavie, să se rușineze de acest gând.

— O ultimă întrebare, adresată de data aceasta actorului. În ce anume constă valoarea lui Decebal, așa cum ne apare el azi, după două milenii de la dramatica sa existență?

— Decebal este prototipul celor mai bune trăsături ale poporului nostru, care au străbătut veacurile și care fac și vor face veșnic parte din spiritul național românesc. Amintesc setea de libertate care îl caracterizează și care ne-a ajutat pe noi, ca popor, să străbătem cu bine toate invaziile cu care deseori ne-a copleșit istoria. Decebal îmbină de asemeni, în chip fericit, armonios, dirzenia stincii cu abilitatea șuvoiului care se strecoară prin cele mai întortochiate locuri, în căutarea unui alt orizont, mai larg, mai puțin frământat. Putem spune că el reprezintă de fapt esen-

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Fiica lui Decebal este interpretată de actrița Marie-José Nat, pe care fotoreporterul nostru a surprins-o, pe platou, în timpul turnării unei scene.

ța spiritului nostru național peste care suprapunerea romană, a generat îmbinări fericite accentuând calitățile dace pînă la strălucire. Astfel peste vitejia dacilor s-a suprapus cutezanța calculată, metodică a romanilor, iar peste setea de libertate, perseverența. Intenționez, ca actor, să pun în lumină toate trăsăturile aparent contradictorii ale lui Decebal. Vreau ca el să inspire grandoare, sobrietate și cutezanță, dar în același timp și simplitatea proprie țăranului român, profundele dimensiuni omenești ale acestuia.

Marie-José Nat

Este una din cele mai bine cotate actrițe franceze ale tinerei generații: în teatru, T.V. și film. Ea e, dacă vreți, un echivalent feminin al unui Brial, Claude Rich sau Cassel. De altfel a și jucat mult alături de ei. Piesa «O duminică la New-York», în care îl avea ca partener pe Brial, a ținut afișul doi ani, seară de seară: un adevărat record la Paris (și nu numai la Paris!). Debutul ei în film a însemnat și debutul cinematografic pentru remarcabilul actor care e Claude Rich: era într-un scheci din Franțu-zoica și dragostea, semnat de René Clair.

A mai fost vioara întâi într-un film dirijat de un alt veteran al filmului francez, Claude Autant-Lara (Jurnalul unei femei în alb), dar și în opere ale mentorului noului val, Clouzot, ale lui Cayatte, sau ale unor regizori din interesantă generație tină, cum e Michel Drach (Amélie, Safari Diamants). Are mult succes de public, fotografia ei se găsește adesea pe copertele revistelor, se bucură de succes de critică, e tină, fermecătoare: și totuși, aproape de ne-crezut, nu și-a pierdut de loc capul. A păstrat — surprinzător — profețimea micii corsicane care la 15 ani a pornit să cucerească Parisul.

SÎNT FERICITĂ...

fac meseria care mă pasionează, am familia mea. Cînd mă gîndesc, mi se pare că e un vis, că nu e adevărat. Sînt din Ajaccio ca și Napoleon! Am participat la un concurs și am fost singura provincială admisă. Tatăl meu m-a însoțit la Paris. Am sosit cu trei zile mai devreme, de teamă să nu pierd examenul.

— Erați emoționată?
— Deloc. Nu aveam ce pierde, aveam totul de cîștigat. Eram prea săraci și fără de perspective — asta era singura șansă ca să pot lucra ceea ce mă pasiona.

— Sînteți modestă...

E FOARTE TRIST CÎND CREZI CĂ TOTUL ȚI SE CUVINE

cînd nu știi să te bucuri de fiecare lucru.

Gîndesc normal. Sînt realistă.

Juriul n-a crezut că o să revin la Paris, că o să fiu altă de încăpățînată. Dar eu trebuia să devin actriță. Bineînțeles că am lucrat cu toți din greu. Sora mea a devenit muncitoare într-o uzină, frații mei sînt și ei muncitori. Am început să-mi fac ucenicia în teatru și cinema. Am învățat.

— Un moment din procesul formării dvs. ca actriță?

— Lucrul cu Clouzot, la Adevărul. Interpretam rolul unei violoniste. Ca să pot arăta ca o muziciană, ca să țin vioara cum trebuie în mînă, Clouzot m-a obligat, timp de două luni, zi de zi, să iau lecții de vioară. Actoria nu e improvizație, îți cere

O DISCIPLINĂ EXTREM DE STRICTĂ

— V-a fost greu să vă acomodați?

— De loc. Sînt fiică de militar și apoi am școala severă a teatrului. Cred că un actor de teatru are toate șansele să devină un actor de cinema. Contrariul, nu e sigur.

— Ce roluri preferați?

— Aproape toate. Îmi place ca oamenii să recunoască în mine pe unul de-ai lor, pieptănată și îmbrăcată ca ei, cu o viață normală de muncă, cu prieteni siguri, cu, din cînd în cînd, distracțiile care sînt ale tuturor.

— O ultimă întrebare: despre Sergiu Nicolaescu și Daci.

— Pe Serge l-am cunoscut la Paris. Mi s-a părut plin de poezie și în același timp sigur de sine. Mi-a inspirat încredere. Și mă interesează filmul lui despre Daci. Îmi plac oamenii aceștia de caracter, plini de forță morală și fizică. Îmi place Meda, rolul meu — fiica lui Decebal: o fată sensibilă, o personalitate puternică sub o aparență foarte gingașă, un personaj de fapt foarte modern, cu toate că a trăit acum două mii de ani. Și costumele sînt foarte frumoase! Daci m-au făcut să descopăr farmecul filmului de epocă.





← Ospăț dac.

EROISMUL COTIDIAN

SUBTERANUL

La Vălenii de Munte, într-o carieră de piatră care oferă perspectiva unui peisaj aproape lunar, se realizează secvențele unui viitor film românesc de actualitate, după un scenariu de Ioan Grigorescu, film care se va intitula **Subteranul**.

Într-una din conversațiile pe care le-am purtat cu regizorul Virgil Calotescu, l-am întrebat dacă titlul acesta are o semnificație simbolică.

— Este un titlu cu dublă semnificație — ne-a răspuns Virgil Calotescu. Acțiunea filmului se petrece într-un loc arid, izolat, în care prospecții vechi de 20 de ani au indicat existența unor zăcăminte de petrol. Titlul se referă, așadar, la bătaia dramatică, spectaculoasă pe care o duc petroliștii pentru a zmulge «aurul negru» din pîntecele acestor soluri lipsite de viață, de ospitalitate. Nu este un spectacolul căutat cu tot dinadinsul, ci unul care izvorăște din natura aspră a mediului, din condițiile speciale ale acestei munci, în ultimă instanță, din înseși caracterele celor care muncesc aici. Cu asta am ajuns la cea de a doua semnificație a titlului, la trimiteră către adîncimile, către subtilitățile acestor caractere pe care voi căuta să le înfățișez cu toate calitățile și defectele lor.

— **Ce idee doriți să afirmați prin intermediul noului dvs. film?**

— Pledez pentru îndrăzneala creatoare. Între cele două subterane, există o relație, un drum invizibil pe care îl parcurge Tudoran, eroul principal al filmului; un drum ascendent, victorios, dar totodată și o Golgotă de-a lungul căreia fiecare pas trebuie plătit, asta pentru că în viață nimic nu se realizează de la sine. Orice realizare cere eforturi și sacrificii și, evident, un om care nu e în stare de efort și de sacrificiu nu este un om care trăiește, ci unul care vegetează. Pe aceștia îi condamn. Conflictul filmului are la bază înfruntarea dintre cei care îndrăznesc și cei care frînează inițiativele, îngropînd uneori idei mari de teama unor riscuri minore.

— **Căreia din cele două categorii îi aparține Tudoran?**

— El face parte din categoria celor care îndrăznesc. Pentru el viața, realitatea se prezintă asemenea unui organism viu, aflat într-o continuă mișcare, într-o prefacere ne-

curmată. Tudoran simte nevoia să se raporteze la această realitate cu mijloace tot mai noi, mai eficiente, să-și înnoiască neconștient cunoștințele, metodele.

— **Vorbeați de calitățile și defectele eroilor. Care sînt zonele cenușii din sufletul acestui personaj?**

— Deși, tînr, Tudoran a forat 100 de sonde. Efervescența sa temperamentală nu este însă dublată de o documentație solidă. De aceea el greșește uneori. Greșește din superficialitate, deși intenția sa a fost totdeauna lăudabilă. În concepția mea, asemenea greșeli nu trebuie pedepsite. Ele prezintă însă un aspect dramatic deosebit. Poartă tragismul imposibilității de venirii depline. De aceea, prin intermediul acestui erou vreau să spun că nu este suficient să îndrăznești, că o dată ce ai îndrăznit trebuie ca tu însuși să ieși în serios propria ta îndrăzneală și s-o spri-

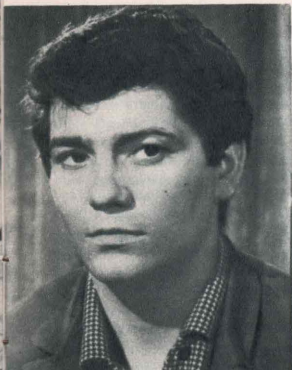
jiți cu armăturile solide ale studiului și discernămintului. Eroismul cotidian, efortul necurmat de auto-depășire constituie două dintre cele mai interesante aspecte ale societății noastre contemporane, cărora ar trebui să li se dedice multă peliculă de aici înainte.

În încheiere, regizorul ne-a comunicat și numele actorilor care interpretează rolurile principale: Ștefan Ciobotărașu, Toma Caragiu, Ilarion Ciobanu, Geo Barton, Constantin Codrescu.

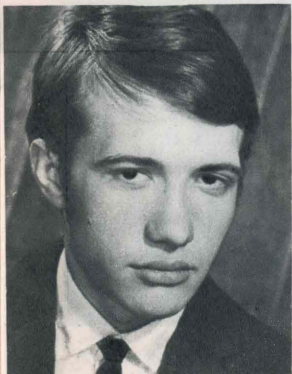
Semnalăm că **Subteranul** va prileji o filmare spectaculoasă și dificilă pînă acum în cinema. Este vorba de secvența incendiului care mistuie o sondă. Regizorul Virgil Calotescu și-a propus s-o realizeze fără nici un fel de trucaj. Sperăm că distribuția amintită care a trecut pînă acum prin numeroase probe de foc realizînd roluri meritorii va rezista cu bine la această temperatură înaltă.

PANORAMIC PESTE PLATOURI

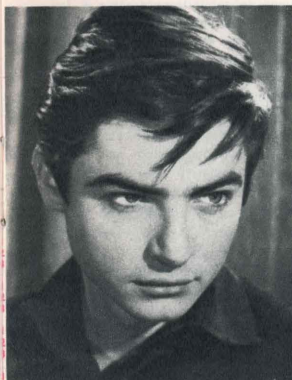
Regizorul Savel Stîpoul
și operatorul Ion Anton,
în timpul probelor filmate.



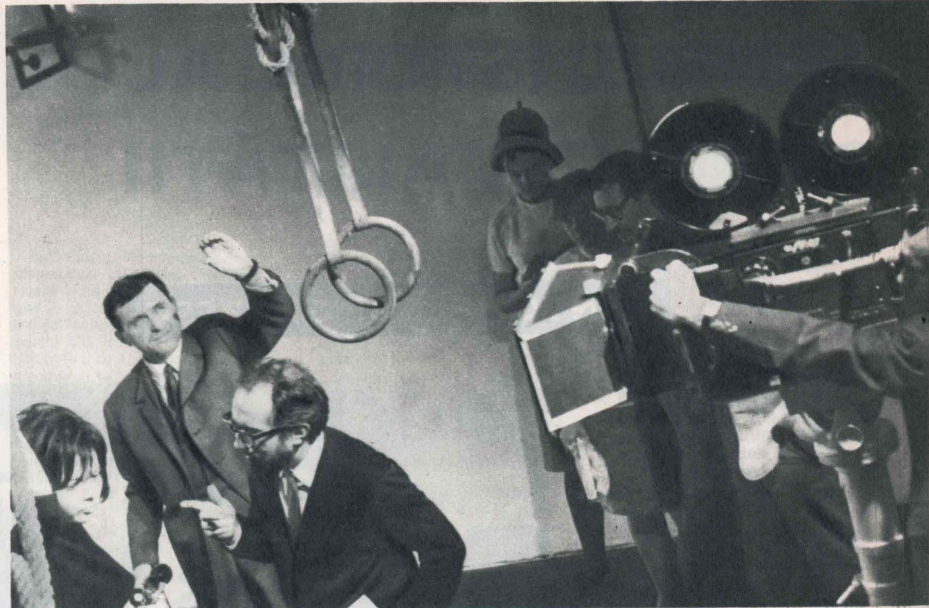
Cornel Guriță, unul dintre cei
mai tineri interpreți de muzică
ușoară va juca rolul lui Max.



Pentru Lucian, regizorul Savel
Stîpoul l-a ales pe Liviu Tudan,
un absolvent al școlii de muzică
de 12 ani.



Cel de al treilea interpret prin-
cipal al filmului Ultima noapte
a copilăriei este Anton Tauf (Du-
du) student în anul II la IATC



Mușchetarii adolescenței

ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI

Distribuția cu care regizorul Savel Stîpoul filmează, în prezent **Ultima noapte a copilăriei**, oferă numeroase surprize. Dan Ionescu, actualul «stă-pîn al coloanei sonore», sau «Zeul sunetelor», cum poate va fi supra-numit, atunci cînd studiourile noastre își vor crea o mitologie, interpretează rolul unui profesor, a cărui fire și comportare par citeodată ciudate. Dacă ținem seama că și în **Gaudeamus igitur**, cunoscutul inginer de sunet a interpretat tot rolul unui profesor, atunci nu se poate să nu remar-căm că el, ca interpret, tinde spre o adevărată specializare.

Mama lui Lucian, o femeie plină de complexe, care se desparte de bărbatul ei, va împrumuta chipul Elizei Petreanu, ziaristă la **România Liberă**. Ea este înconjurată de numeroși elevi și stu-denți care nu au călcat în viața lor pe un platou de filmare, și care joacă acum cu un amestec de mîndrie și teamă, roluri de întînderi diferite.

Cei trei interpreți principali sînt de-așezămîni trei tineri sub 19 ani. Liviu

Tudan (Lucian) este absolvent al școlii de muzică de 12 ani, clasa vioară, pianist și cîntăreț la gitară electro-nică, totodată și membru al unei or-cheestre de muzică ușoară de amatori, numită **Sideralii**. De semnalat că da-tele particulare ale interpretului sea-mănă izbitor cu cele ale personajului care este și el compozitor, pianist, chitarist. Al doilea interpret se nu-mește Cornel Guriță (Max), cîntăreț de muzică ușoară, una din speranțele artei interpretative pe acest făgaș și totodată unul din foarte tinerii actori ai Teatrului satiric muzical «C. Tăna-se». În sfîrșit, cel de-al treilea «mușchetar al adolescenței», Anton Tauf, este student în anul II la I.A.T.C. și poet în orele libere.

ELOGIUL UNEI GENERAȚII

Trei eroi, trei băieți, trei prieteni, în trecerea lor de la adolescență la ma-

turitate vor aduce desigur, în paleta dramatică, o cromatică nouă.

Savel Stîpoul ne confirmă acest lucru.

— Pledez în noul meu film pentru o condiție primordială a existenței omu-lui pe plan spiritual. Acela ca el să-și ia cu sine, în maturitate, copilăria, ca pe un tezaur de preț cu ajutorul căruia va învinge toate greutățile. Vreau ca eroii mei să reverse un torent de în-credere și de tinerețe, chiar dacă întîm-plările prin care trec nu sînt întot-deauna dintre cele mai senine. Asta, pentru că ei reprezintă o generație foarte tinărar, plină de energie, de cu-raj, de candoare și demnitate, și gene-rația aceasta simbolizează la rîndul ei viitorul. Neliniștea ei, setea ei de cu-noaștere vor genera lumea de mîine. Vreau ca prin filmul meu generația aceasta ale cărei reale frămîntări nu toți le înțeleg și nu întotdeauna, să capete un plus de stîmă peste stîma care li se acordă.

SENSUL ISTORIC AL ACTUALITĂȚII

FANTOMELE SE GRĂBESC

Deși titlul noului film polițist a rămas același, «fantomele» nu se mai grăbesc. Nu se mai grăbesc pentru că filmul care marchează debutul lui Cristu Poluxis ca regizor, a fost isprăvit și acum, bine închis în cutii de metal, așteaptă marea confruntare cu publicul. Fantomele trăiesc așadar emoțiile premergătoare premierei.

L-am vizitat pe regizor la una din ultimele sale filmări care a avut loc la barul «Melody». Deși erau orele 9 și aerul mai păstra ceva din prospețimea dimineții, când am intrat în bar, am pătruns în plină noapte. Toate mesele erau ocupate. Pe ring, perechi, în ținută de seară, schițau pașii unui dans languros, ritmat. Se simțea ușoara oboseală, ușoara apăsare a orelor târzii când noaptea se îngină cu zorii. Timpul fusese dat cu câteva ceasuri înapoi, sau poate cine știe, înainte.

Reflectoarele degajau o căldură înăbușitoare. Fetele actorilor erau acoperite cu broboane mici de sudoare. «Machiajul» munea intens, refăcând în fiecare clipă ceea ce făcuse cu o clipă mai înainte.

Pe Cristu Poluxis l-am descoperit la bar, înghesuit, îndărătul aparatului de filmat împreună cu operatorul N. Girardi. Verificau încă o dată cadrarele. Acolo, «din mers», am purtat împreună următoarea conversație:

— Care dintre caracteristicile și preocupările societății noastre se vor reflecta în filmul dumneavoastră?



Ion Besoiu și Vasile Florescu interpretează două din rolurile principale ale filmului

— Dacă ați recitat de curând «Mizerabili», atunci vă amintiți că există acolo un inspector...

— Javert!...

— Pe Javert îl putem defini drept un funcționar mărginit și conștiincios, lipsit de scintila omenescului, în exercitarea profesiei sale.

— Și totuși pină la urmă...

— Da, dar acest «pină la urmă» a necesitat un lung proces de cunoaștere, o puternică zguduire interioară care să-i declanșeze criza de conștiință. Javert este însă omul unei alte trepte istorice, caracterizate printr-un anumit tip de raporturi ale individului cu lumea; raporturi în esența lor egoiste. La un secol și jumătate distanță de Javert, dar la depărtare incomparabil mai mare pe planul înțelegerii, omul care exercită aceeași profesie, pe treapta istoricește superioară a socialismului, prezintă date caracterologice fundamentale deosebite.

— Ce atribute noi prezintă anchetatorii dumneavoastră față de strămoșul lor literar?

— Mihai și Dima au o misiune pre-

cisă. În rezolvarea ei, acești doi anchetatori ai epocii noastre nu mai au nimic din mecanicismul inert ce caracterizează activitatea lui Javert. Ei aduc în munca lor sensuri noi, generate pe planul conștiinței, de noua noastră realitate socială. Mihai și Dima nu se mulțumesc numai cu subtilitatea aproape algebrică a calculelor care caracterizează munca serviciului de contrainformații. Ei apară în același timp dragostea dintre Paula și Mihai ca pe un lucrur rar, prețios, deși nimeni nu le încredințase această sarcină. Anchetatorii fac tot posibilul pentru ca Paula să nu afle nimic despre adevărata activitate a tatălui ei, pentru ca nici o umbră să nu-i întunece tinerețea și puritatea. Această dimensiune, a înțelegerii adânc omenestii, este o trăsătură pe care istoria noastră modernă a imprimat-o în psihologia omului contemporan.

— Oameni dotați cu această trăsătură au existat însă în toate epocile istoriei.

— Da, dar ca niște fenomene izolate, ca niște apostoli ai unui deziderat uman intangibil. În România de azi,

prezența acestei trăsături în sufletele oamenilor este un fenomen de masă. Specificul orinduirii noastre a permis generalizarea aceasta care înseamnă, de fapt, ascensiunea spirituală către o nouă treaptă. Avem datoria să reflectăm trăsătura aceasta nouă, s-o dezvoltăm, să-i dezvăluim bogăția de sensuri. Ea s-a afirmat sub ochii noștri, o dată cu epoca noastră și prin prisma ei trebuie să privim viitorul.

CU ANA SZELES

despre

ADOLESCENȚĂ ȘI PURITATE

Într-un colț al barului, așezată pe un scaun, privind în tăcere pregătirile, am descoperit-o pe Ana Szeles.

— Ce ne puteți spune despre Paula, eroina pe care o interpretați în acest film?

— Am îndrăgit-o mult și pun o pasiune deosebită în conturarea ei. Îmi place, mai ales pentru că seamănă cu oamenii de pe stradă, pentru că este pură și modestă și pentru că simte și gîndește așa cum simțim și gîndim noi. Paula are o viață interioară complexă, bogată. Relațiile cu tatăl ei sînt deosebit de interesante, de asemenea și modul puțin naiv, puțin romantic, în care îl iubeste pe Andrei.

— Spuneți-mi, vă rog, în ultimă instanță ce considerați că determină să participeți la o activitate filmică intensă?

— Trebuie să-i facem pe oameni mai buni decît sînt. Să-i îmbogățim neconținut cu gînduri și sentimente noi. După filmul *La vîrstă dragostei*, am primit o scrisoare impresionantă. Un băiat, dezamăgit în dragoste, mă întreba dacă există într-adevăr fete așa cum era cea pe care o interpretam eu acolo. Asemenea fete există și încă foarte multe și noi trebuie să arătăm asta. Jucînd-o pe Paula,

ni în suflurile
men de masă.
stre a permis
ere înseamnă,
sintulă către
istoria să re-
ta nouă, s-o
m bogăția de
ub ochii noș-
astră și prin
nim viitorul.
ELES

PURITATE
a, așezată pe
ere pregătirile,
Ana Szeles.



despre Pa-
interpretati

și pun o pa-
urarea ei. Îmi
că seamănă
ă, pentru că
și pentru că
um simțim și
atăt interioră
știle cu atât
ăresante, de
naiv, puțin
te pe Andrei.
g, în ultimă
te vă deter-
o activitate

pe oameni
-i îmbogățim
și sentimente
ta dragostei,
mpresionantă.
dragoste, mă
-adevăr fete
care o inter-
nea fete exis-
și noi trebuie
o pe Paula,

rîndurile acestei scrisori mi-au revenit în minte. Am simțit atunci că acest nou rol este un răspuns pe care îl dă arta și prin artă viața însăși, unei întrebări pe care odinioară mi-o adresase un spectator, un om.

STELE CARE REAPAR

Fantomile se grăbesc prilejuiește reparația pe ecrane a Ioanei Bulcă, actriță care a debutat cu succes în **Moara cu noroc**. După filmele **Min-drie** și **Portretul unui necunoscut**, actrița ne-a prilejuit surpriza reîntîr-nirii la una din mesele barului „Melody” unde am recunoscut-o în Lola Cincu, eroina pe care o interpretează.

— Lola este un rol nou pentru mine — ne declară Ioana Bulcă. N-am mai interpretat un asemenea personaj. Deși scurt, rolul trebuie realizat cu multă pregnanță, cu multă personalitate. Despre acest personaj se vorbește tot timpul. Psihologia ei este perfect conturată. Lola este tipul femeii care joacă teatru în viață. Calculată, hotărâtă să facă orice pentru a-și asigura o viață comodă, ușoară, această comerciantă a propriei sale frumuseți este perfect conștientă de ceea ce vrea și de ceea ce poate.

— **Constatăm că rolul vă pasio-nează. Spuneți-ne, nutriți și pentru film, ca artă, o pasiune similară?**

— Pentru mine filmul reprezintă un vis suprem. Particularitățile de joc pe care le impune, sinceritatea trăirilor la care obligă, toate acestea mă atrag, mă preocupă.

— **Ce alte roluri mai interpretați?**

— Joc împreună cu Ana Szeles în **Zodia fecioarei**, într-un rol care mă captivează prin intensitatea și frumusețea lui.

UN FILM, UN ÎNCEPUT

ZODIA FECIOAREI

Povestea contemporană des-fășurată pe un pământ care păstrează urma antichității — Dobrogea — poartă amprenta și tonul tragediilor antice: doi tineri îndrăgostiți află în ziua căsătoriei că sînt frate și soră. Scenariul însă nu e construit pe senzaționalul subiectului ci, credincios modelelor antice, pe o idee căreia îi urmează sensul, al cărei discipol și credincios emisar rămîne pînă la capăt: ideea responsabilității, a răspun-derii pentru fiecare dintre faptele noastre. Este una din ideile pe care umanitatea o poartă cu sine traversînd epocile.

Acțiunea cuprinde 24 de ore și timpul acesta rotund conferă conflictului și desnodămîntului său, rotunjimea perfecțiunii și senzația încheierii, a epuizării totale, a sferșitului unui rău. Personaje sigure de identitatea lor. Situații-limită care prilejuiesc momente de analiză psihologică. Atmosferă stranie, amestec de legendă și realitate ca sursă, de fabulos și cotidian ca exprimare. Manole Marcus are o rampă de lansare foarte solidă pentru filmul său. În ce stare de spirit pornește Manole Marcus la realizarea lui? Ce anume conține stilului și temperamentalului său, ce eforturi de adaptare va trebui să facă?

— A fost o veche dorință de a mea să fac un film de analiză, un film care să poată urmări evoluția sentimentelor. Scenariul scris de

Mihnea Gheorghiu îmi satisface din plin această dorință. În afară de asta, **Zodia fecioarei** îmi deschide un orizont profesional foarte amplu, foarte complex. De fapt, mă aflu în situația de a realiza un spectacol total.

(Acțiunea filmului se desfășoară aproape paralel cu un carnaval — serbarea recoltei — în timpul căruia, jucînd teatru, cei doi tineri își joacă fără să știe viața, destinul eroilor forțîndu-le parcă propriul destin).

— Pe de altă parte, dezbaterea unei probleme epice de o asemenea amploare cum este aceea care stă în centrul scenariului și sinceritatea cu care este dezbătută îmi deschid porți de rezolvare artistică foarte interesante. Filmul mai este interesant și din punctul de vedere al construcției. Scenariul e făcut după toate canoanele tragediei clasice: unitate de timp, de loc, și de acțiune. Rigurozitatea subiectului e sprijinită ritmic și cromatic de carnaval, care îmi punctează din loc în loc acțiunea și care este de fapt teatrul în care se joacă soarta personajelor adevărate.

— **Vă gândiți la o stilizare în spiritul teatrului antic?**

— O oarecare stilizare va exista — impusă mai curînd de prezența unei pelicule color — filmul va fi realizat pe ecran lat cu pelicular Eastman — dar în nici un caz nu-i voi impune un caracter convențional, gratuit. Personajele, costumele, decorurile vor exprima caracterul, personalitatea eroilor, vor exprima ceva din soarele puternic și din pămîntul ars al Dobrogei, ceva din nervozitatea, din temperamentul iute al oamenilor care trăiesc acolo. Consecvent credințelor mele în decorul natural, nu voi filma nimic la Buftea. Interioarele le voi construi tot acolo în satul în care voi filma, în ambianța, în peisajul locului.

— **Cine vă face decorurile?**

— Ion Oroveanu. Costumele Lucia Metch, muzica Tiberiu Olah, imaginea Sandu Intorsoreanu.

— **Cum ați gândit imaginea?**

— În nici un caz tradițională. Întreaga acțiune petrecîndu-se în 24 de ore, fiecare irizație de lumină caracteristică unei ore din zi va avea o semnificație a ei. Cele 24

de ore reprezintă timpul tragediei care se desfășoară, au o importanță funcțională în film și noi urmărim să le marcăm, foarte precis și prin lumină.

— **Nu e un film ușor...**

— Din punct de vedere profesio-nal, el reprezintă pentru mine o experiență nouă și foarte intere-santă. Dar pot să consider de pe acum că este cel mai greu film din cîte am făcut. Peste toate proble-mele tehnice, organizatorice, artis-tice etc., pe care le ridică scena-riul și pe care trebuie să le rezolv există una la care țin mai presus de orice: subiectul are o gravitate, un «ton» pe care sper să-l găsesc de la început și să-l pot păstra pînă la sfîrșit.

— **Probleme de distribuție?**

— Materialul uman al filmului este foarte variat. Descoperirea unei distribuții omogene este un lucru destul de complicat pentru că e vorba de două familii, copii trebuie să semene cu părinții, ase-mănarea să fie totală, nu numai ca trăsături, ci și ca farmec personal, ca temperament, ca tipologie. Ta-bloul principalelor personaje ar trebui să arate cam așa: o femeie frumoasă, matură, senzuală și mîndră, din care respiră totuși senzația nerealizării și a împăcării cu această nerealizare; alături de ea un bărbat mai puțin frumos, fără farmec fizic, dar capabil de orice devoțiune. O femeie mai puțin frumoasă — la acea vîrstă la care feminitatea se duce — care trăiește permanent senzația neîmplinirii ei, a unei vieți înșelate, trăindu-și nefericirea alături de un bărbat conștient de pu-terea și de frumusețea lui, înzes-trat cu o mare doză de superficiali-tate, dublată însă de un mare far-mec și generozitate. Și în sfîrșit, cei doi tineri puri, care au deschis ochii într-o societate sănătoasă, care au toate datele și toate condi-țiile să fie fericiți și care sînt intru-citva victimele părinților. Nu mă pot plînge de lipsa problemelor de distribuție.

— **Spuneți: titlul trebuie să aibă și un sens. Care?**

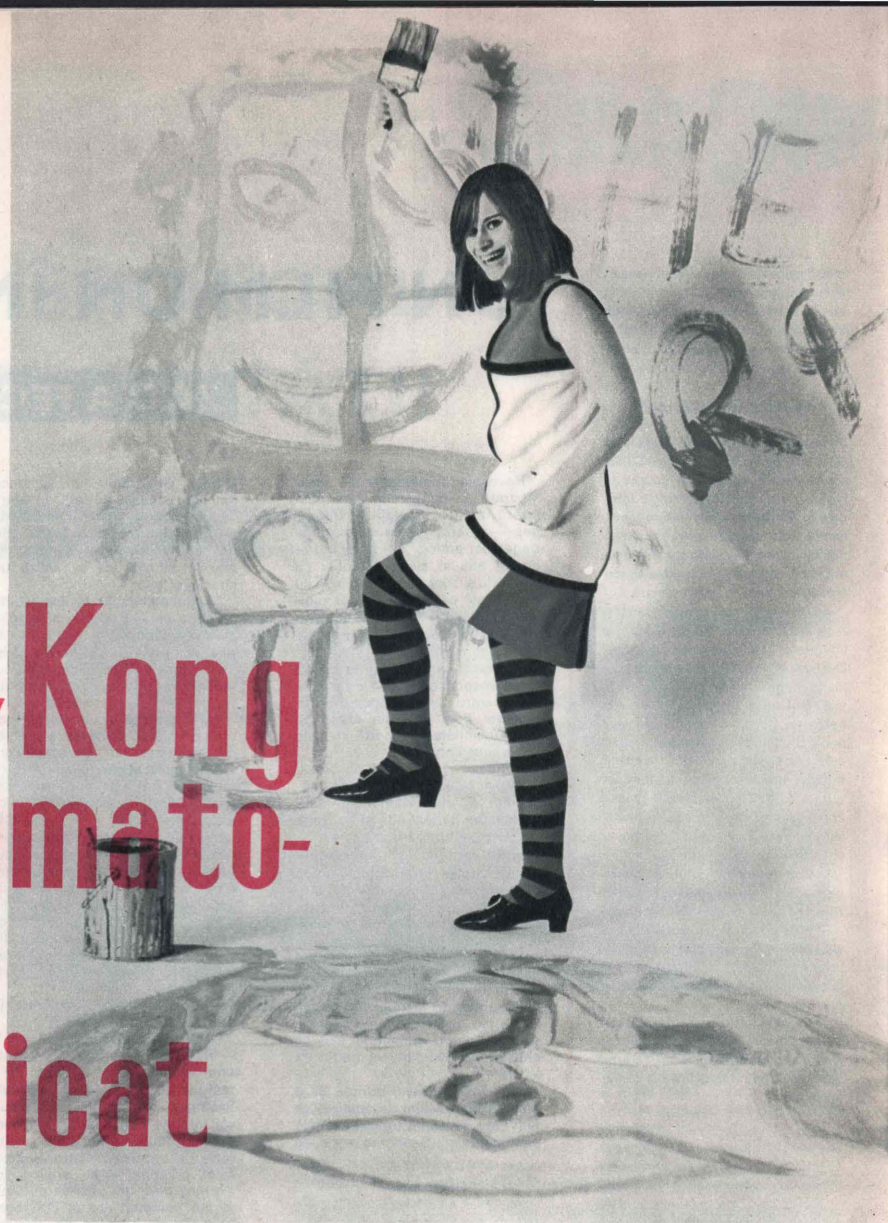
— Bineînțeles că are un sens. **Zodia Fecioarei** este (consultați zodiacul din vechile almanahuri populare) **Zodia Drepătății**.

Ion Oroveanu e laborios; „face” decorurile și s-ar părea că le și execută.



Rubrica «Panoramic peste platouri» a fost realizată de Mircea MOHOR, Eva SIRBU, Maria ALDEA. Foto: A. MIHAILOPOL.

King-Kong și cinemato- graful s sofisticat



Godard mobilizează o întreagă bibliotecă pentru fiecare din secvențele sale. Aici citește Mașa Măril «Sufletul» Elsei Triolet (O femeie măritată),



Revista «Cahiers du Cinéma» a fost botezată ironic «Le N.R.F. du Cinéma», formula fiind să denunțe un soi de mândrină care are ambiția să se instituie sub ocrotirea ei. Într-adevăr, publicația, întemeiată de André Bazin și devenită pepiniera «noului val» francez, nu pierde nici o ocazie să asocieze comentariului filmelor curente cele mai pretențioase speculații filozofice. Heidegger, Freud, Teilhard de Chardin, Levy Strauss și alte nume prestigioase sînt citate în legătură cu Buster Keaton sau Brigitte Bardot; cîmpul culturii e răscolit în lung și în lat pentru orice cronică și Nerval, Zola, Giraudoux, Claudel plus Saint-John Perse intervin toți, de pildă, cînd e vorba să fie discutat filmul lui Antoine Bourseiller Marie Soleil, ca să iau un caz mai recent.

Fenomenul se întîlnește și în altă parte. Comentariul filmului ceh *Asul de pică*, Michel Cournot îl face în «Nouvel Observateur» cu corespondența lui Kafka în mînă: Godard mobilizează o întreagă bibliotecă pentru fiecare din secvențele sale. Toate

acestea sînt fapte incontestabile. Ilustrează însă ele, într-adevăr, o sofisticare a cinematografului contemporan?

Problema merită să fie examinată. Nindoiros că un proces de intelectualizare a cinematografului are loc sub ochii noștri. Pînă aici, nimic nu e nefiresc. Toate artele trăiesc în momentul de față un astfel de moment. Spiritul omului modern, conștient de complexitatea realității, refuză fatal reprezentările ei naive, e torturat de întrebări. Nevoia de luciditate devine o coordonată principală a existenței și excită mintea să rămînă trează în exercițiul actelor vitale. Otrava reflecției îmbibă astfel întregul nostru univers sufleteș. Că asemenea literaturii, picturii sau muzicii, cinematograful tinde să răspundă acestui nou tip de sensibilitate, nimic mai natural. De unde vine atunci senzația de sofisticare? Ea apare, înclin să cred, dintr-o ignorare a funcțiilor particulare pe care cea de-a șaptea artă le are în viața socială. Cinematograful

PROUST ȘI FANTÔMAS

Intellectualismul cu tendințe totalitare atacă în cinematograful bază acestor forme de mitizare pe care și le-a creat societatea contemporană. Practic, ce se întîmplă? Spiritul intelectualist se simte împlinit, de pildă, să violeze schema westernului. Eroul iuștitar fără prihană îl îndispuie prin neașteptat și atunci îi substituie înscrisul de exercițiu violent sau obișnuit să se bată ca mercenar pentru orice cauză, fie ea și venală. Observația realistă a sport, dar o întreagă lume mitică refuză să se mai închege, ca în *Comara din Sierra Madre* a lui John Huston. Ne-am ales cu un bun film psihologic, dar substanța particulară a westernului a dispărut complet. Sofisticarea merge mai departe. Oric «suspense» e de ordin psihologic — raționează spiritul intelectualist. De ce să se tragă atunci atîtea focuri în filmele cu cow-boy? E deaia să se creeze doar tensiunea înfruntării, eroii să-și piindească mișcările, să schițeze numai

opuse nenumărate variante, cu protagoniștii neidealizați care au căpătat tristă rutină a meseriei, cu femei irezistibile, cu diplomați încurcă-lume ca Gentleman-ul din Cocody, cu «Domnul Monocluș», păstrătorul supremei distincții aristocratice pariziene chiar și în figurile de jido. Toate acestea încercări de detronare a lui James Bond s-au dovedit lamentabile. Înfruntarea însă luminează foarte viu un lucru. Filmele cu James Bond, nu o dată pur și simplu idiote, cîștigă publicul prin faptul că acceptă să fie povești moderne istorisite cu o enormă credulitate în facultățile imaginației dezînțuite. Ele nu trișează cu fabulosul, se iau în serios și, dîncolo de stupiditatea lor înverdată, ating ca «serial»-ul de altădată o coardă puerilă din sufletul nostru reușind să o facă a vibra.

SE RÎDE LA YO-YO?

Nicăieri totuși ca în comedia cinematografică sofisticarea intelectualistă n-a provocat mai grave ravagii. Cine nu-și amintește azi cu melancolie bufoniile geniale din epoca de aur a studiourilor Keystone, privind un film ca *Yo-yo*-ul lui Pierre Etaix? Nu se poate spune că gagurile sale sînt lipsite de spirit, că nu au inteligență comică. Dimpotrivă, acrobația intelectuală e aici mai mult decît remarcabilă, invenția nu lipsește, nici originalitatea, dacă vreți. Dar filmul reușește să ne smulgă, din cînd în cînd, cel mult un zîmbet. Unde sînt noatele de ris molipsitor din fiecare secvență a lui Charlot sau Keaton? Nu e greu de văzut că ceea ce subiază în astfel de gag-uri comicul pînă la dispariție e tocmai prea multul spirit (citește sofisticare intelectuală) și prea puțină spontaneitate clovnească (citește ingenuitate infantilă, dispoziție pentru farsa enormă și burlescul elementar). Un exemplu și mai descurajant și tot pe tărîmul comediei mi-a fost dat prilejul să-l cunosc cu filmul lui Lester, *Help! Help!* Protagonistii acestei pelicule nu lipsite de un umor sec, britanic, care vine din Chesterton, sînt cei cinci «Beatles». Totul concurează către crearea unei atmosfere de imbecilitate ostentativă cu intenții bufonice formidabile. Eroii sînt urmăriti la Londra de o secă care aduce jefre omenești zefei Kali. Fiindcă înelul unuia dintre ei nu poate fi tăiat nici cu «Laserna-ul», atomiștii vor să-l răpească la rîndul lor. Asistăm la o goană dementă cu toate mijloacele de comunicație, la o bătălie pe plaje între agenții Scotland-Yard-ului și oamenii marelui preot. Replicile se succed într-o adevărată cascadă. Regizorul își dedică la sfîrșit filmul inventatorului mașinii de cusut. Cu toată verva cheiluită de autorul excelentului *The Knack*, ceva silnic persistă în această rostogolire comică nebunească. «Gag»-urile au trecut printr-un complicat laborator mintal, care le-a dat o compoziție complicată, artificioasă. Avem permanent senzația că ni se dă să consumăm pastile de ris.

METAFIZICA UNEI UȘI

N-aș vrea să creez cumva impresia prin aceste observații că socotesc intelectualizarea cinematografului un fenomen sterilizant cu efecte inhibitive pentru arta ecranului. Fără orizontul spiritual contemporan, considerabil lărgit, n-am fi avut filmele lui Renoir și Fellini, ale lui Resnais și Antonioni, ale lui Bergman și Vajda. O analiză îndrăznească și subtilă a vieții omului modern a pătruns, grație lucidității intelectuale, în cinematograful, deprinzîndu-l pe spectator nu numai să se lase înclinat ci să și gîndească.

Sofisticarea artei ecranului e aspectul absolut al acestui fenomen. Ea intervine de obicei, în mod paradoxal, tocmai spre a marca un anume vid ideistic. Pe spectator îl enervează în asemenea cazuri, nu caracterul intelectual al filmului, ci divorțul flagrant între sarcina de substanță și pretențiile regizorului. Acesta ține cîinci minute într-un cadru o ușă întredeschisă. Cînd lumea picătită părăsește sala, criticul snob protestează, declarînd că el a surprins aici o intenție adînc filozofică: nu e vorba de o simplă ușă ci de o întreagă metafizică: cineva s-a apropiat fără să pătrundă încă în cadru; abia am avut timpul să-i zărim umbra proiectată pe ușă, că e și împins-o și s-a eclipsat îndărătul ei. Iată o suprafață pură, care s-a mișcat. Dar nu există imagine mai universală a imaginației vieții decît o ușă deschisă sau închisă. (Nu gumești; reproduc comentarii pe marginea ultimului film al lui Bresson: *Au hasard, Balthazar*.) Gide spunea că excedat de prea multă subtilitate literară se confundă cu o adevărată voluptate în lectura unui gros roman romancesc, tipărit pe hîrtia cea mai proastă. Nu e de mirare că și cinematograful sofisticat îl împinge pe spectator să se îngheșue la reluarea lui King-Kong.

Op. S. CROHMALNICĂNU

Rita Tushingham (Gustul mierii, Șpilul, Capcana), care interpretînd pînă acum doar personaje simple, simte nevoia să pozeze pentru publicitate într-o tînă mondenă, sofisticată și violent non-conformistă.

În ciuda naivității subiectului său, *Fantômas* e realizat cu multă grijă pentru plastică sugerînd fantastici. (Mylène Demongeot în *Fantômas revine*).



rămîne, să nu uităm, și principalul creator de mituri al lumii noastre. El hrănește mai ales foamea omului modern de miraculos și aceasta n-are cum dispărea oricît s-ar lărgi cîmpul cunoașterii lucide. O asemenea nevoie se află sădită în însăși natura umană, care va descoperi mereu plăcerea de a se «copilarî», de a lăsa să-i zburde liberă imaginația. Nicăieri altundeva ca în fața ecranului luminos omul modern nu se simte dispus să participe la o realitate ficțională, alta decît cea pe care o cunoaște din experiența zilnică. Cînd în jurul lui se face întuneric și începe filmul, o imagine de loc neglijabilă îl desparte temporar de universul său cotidian pentru a-l introduce într-o lume fabuloasă. În vorbirea curentă, expresia «că la cinematograful» denumește spontan această realitate ficțională înzestrată cu toate atributele miraculosului.

Există genuri de filme a căror convenționalitate acceptată constituie însăși condiția lor de a face să trăiască miturile lumii moderne. Westernul e unul fel de basm adaptat epocii noastre, tot așa și filmul polițist, ca să nu mai vorbesc de comedia bufă.

gestul scoaterii pistolului. Rezultatul e «*My darling, Clementine*» al lui Ford, iarăși un film izbit, lucrat cu multă dibăcie, dar care realizează turul de forță al westernului fără aproape nici o îmuscătură sau o lovitură de pumn. Experiența a făcut școala, «suspense»-ul a rămas, dar poezia cavalcadelor fantastice și a focurilor năpraznice de colț, trase fulgerător din orice poziție, s-a pierdut.

Filmul de aventuri, de capă și de spadă reclamă o anumită încredere în puterea ficțiunii. «*Fantômas*» nu se citește ca «în căutarea timpului pierdut» de Proust. Efectele dizolvante ale sofisticării intelectualiste în cinematografia contemporană se resimt în numeroase producții, care tratează parodic asemenea teme. Nu vreau să neg verva galică a unor filme ca *Fanfan la Tulipe*. Dar pe undeva ele îmi lasă un gust sălcu. Ironia de tipul Planchon nu va putea distruge niciodată farmecul etern al «*Celor Trei Mușchetari*». Succesul filmelor de spionaj cu James Bond au sfîrșit în Apus o aprigă invidie între producători. Pînă acum le-au fost



Trei filme italiene recente, cu teme de critică socială. Dintre ele, tocmai cel mai slab — O chestiune de onoare al lui Luigi Zampa — va face totuși cel mai mare succes de casă. Căci celelalte două, Doamne și Domni al lui Pietro Germi și Păsăroi și păsărele al lui Pasolini — nu au avut deosebită șansă de a fi interzise de cenzura italiană îndată după premieră...

La început ai impresia că e vorba de un cocoș, căci pe toată întinderea ecranului vezi ceva ca un cap uriaș cu o creastă roșiatică, răsărind dintr-o câpiță de fin. Dar când camera se apropie, îți dai seama că e vorba de Ugo Tognazzi, înfundat în fin plină la gât. În timp ce aparatul stăruie asupra acestui cap nefericit în care se rotesc niște ochi înspăimîntați, începe și acțiunea propriu-zisă; din toate părțile izbucnesc niște țîșnituri albicioase care îl împoacă pe eroul nostru în obraz. Camera se depărtează și vedem de astă dată, într-un plan general, un spectacol de neînchipuit: în jurul celui îngropat și imobilizat în fin, o horă de femei,

«In Uccellacci e Uccellini episoadele contemporane și cele din trecut formează un tot unitar».

«Grimasele lui Tognazzi transformă O chestiune de onoare într-o glumă». Il vedem în fotografie alături de Nicoleta Machiavelli.



ci
ne
ma

CORRESPONDENȚĂ
DIN ROMA

NOI COMEDII

ITALIENE pe teme de critică socială

te, cu teme
ele, tocmai
instiune de
— va face
es de casă.
oamne și
și Păsăroi
— nu au
fi interzise
după pre-

ca e vorba
ă întinderea
n cap uriaș
ăsărind din
camera se
e vorba de
In fin plină
atul stăruie
ricit în care
spăimintăți,
u-zisă; din
ște fîșnitori
ca pe eroul
a se depăr-
tată, într-un
acol de ne-
ngropat și
ă de femei,

ellini epi-
ne și ce-
ză un tot

Tognazzi
une de o-
l vedem
de Nico-

Imbrăcate în negru, dănuie îm-
plind un ritual din Sardinia. Jude-
cînd după privirile lor Incruntate,
nu te-ai aștepta să vezi cele ce ur-
mează: rînd pe rînd, femeile se
aplecă spre capul eroului, dezgolin-
d cite un sin greu și slobozindu-i osin-
ditului, drept în față, printr-o mane-
vră îndemnată, un jet de lapte de
mamă. Una singură stă deoparte și
nu participă. E vorba de soția eroului
care asistă neputincioasă la calvarul
soțului ei, pedepsit de către această
horă de femei-vrăjitoare pentru că,
din lașitate, nu și-a ucis nevasta.

Luigi Zampa își situează acțiunea
într-un sat înapoiat din Sardinia.
Ceea ce reprezintă înaintea Siciliei,
pentru filmul italian — posibilitatea
de a localiza critici la adresa ordinii
sociale din Italia — reprezintă în
prezent pentru Zampa, Sardinia.

«Chestiunea de onoare» pe care o
tratează filmul e următoarea: la ru-
gămintea unui tată, care s-a cam
săturat de o vîndetă fără sfîrșit, un
italian pripăsit în Sardinia ia asupra
lui vina de a fi comis o crimă; străinul
se vede nevoit să fugă. Deoarece
exact cînd nevinovatul vine incog-
nito să-și viziteze soția, se comite
o nouă crimă, acesta nu izbuțește să
se sustragă bănuielelor și se vede
nevoit s-o dezmintă și pe cea dintîi,
declănd că nici nu fusese în sat
în momentul respectiv. Soția lui,
fiind însărcinată, e limpede că i-a
fost necredincioasă. Conform tradi-
țiilor locale ar trebui să-și ucidă
soția — ceea ce și face, cu vîdită

deznaștere, după pedeapsa umili-
toare aplicată de hora femeilor-vră-
jitoare. Firește, acum nu mai e con-
siderat un laș, ci un erou.

Luigi Zampa a realizat această
peliculă (al cărei subiect, din păcate,
poate fi considerat veridic) în așa fel,
încît oricare dintre spectatori să se
declare satisfăcut. Critica socială, care
era un element de bază al povestirii
și urma să fie tratată în prim plan,
dispare sub avalanșa comicului: gri-
masele lui Tognazzi transformă totul
într-o glumă. În vreme ce în produc-
țiile sale anterioare, Zampa mani-
festa indignare și participare netă,
azi ne apare doar ca un meșteșugar
abil, care folosește critica socială ca
pe un artificiu la modă, principala lui
preocupare fiind succesul de casă.
Un ajutor eficient în această privință
i-l dă cenzura: Una Questione
d'Onore a rulat în Sardinia și a fost
interzis după o săptămînă, în urma
sugestiei făcute de către un cetățean
din Milano. Motivele oficiale: «Iri-
vialitate, obscenitate și denigrarea
tradițiilor morale din Sardinia». Re-
zultatul: o imensă curiozitate mani-
festată de public pentru film, care,
atunci cînd va apărea pe ecrane —
cu mici modificări neesențiale — va
înregistra un succes comercial ga-
rantat.

SPECULAȚII

A doua peliculă italiană, pe care,
într-un răstimp de cîteva luni, cen-
zura italiană i ntlîi o interzice și apoi

o aprobă — ceea ce, evident, duce la
un succes de casă fantastic — este
filmul Păpușile. Această peliculă
care critică, chipurile, societatea, ru-
lează în prezent, datorită reclamei pe
care i-a făcut-o cenzura pe toate
meridianele, aducînd încasări uriașe.
Al treilea film, interzis într-un scurt
interval de timp, este Una voglia
da morire (în traducere aproxima-
tivă — O cîmplită deznădejde).
Conform sistemului verificat, și a-
cestui film i s-a dat în lîi drumul pe
ecrane, de data asta în Sicilia, deci
într-o regiune unde era de așteptat
ca o peliculă, zugrăvind sincer reali-
tatea, să stîrnească reacțiile cele mai
violente. În acest caz cenzura a creat
un precedent nemaiîntîlnit în anele
cinematografiei și care, din punct de
vedere al publicității, a întrecut orice
așteptări: a cerut pur și simplu con-
damnarea proprietarului sălii unde
rula filmul, precum și a producăto-
rului (în contumacie). O dată în plus
obscurantismul le venea în ajutor
cineaștilor, dîndu-le posibilitatea să
se îmbogățească.

Acest val de filme care speculează
situația este de regretat, fiind
de natură să stăvilească interesul față
de renasterea unui realism angajat;
în definitiv, filmele lui Pietro Germi,
Divorț italian și Sedusă și abando-
nată au fost și ele comedii conținînd
o susținută critică socială, iar marel
succes comercial pe care l-au înre-
gistrat se datorează în parte hazului
conținut. În prezent a apărut pe
ecranele italiene cel de-al treilea film

realizat de Germi în formula lui sati-
rică specifică. Signore e Signori
înfățișează trei episoade din viața
unor burghezi înstăriți din Treviso,
regiune Veneto.

UN REALISM ANGAJAT

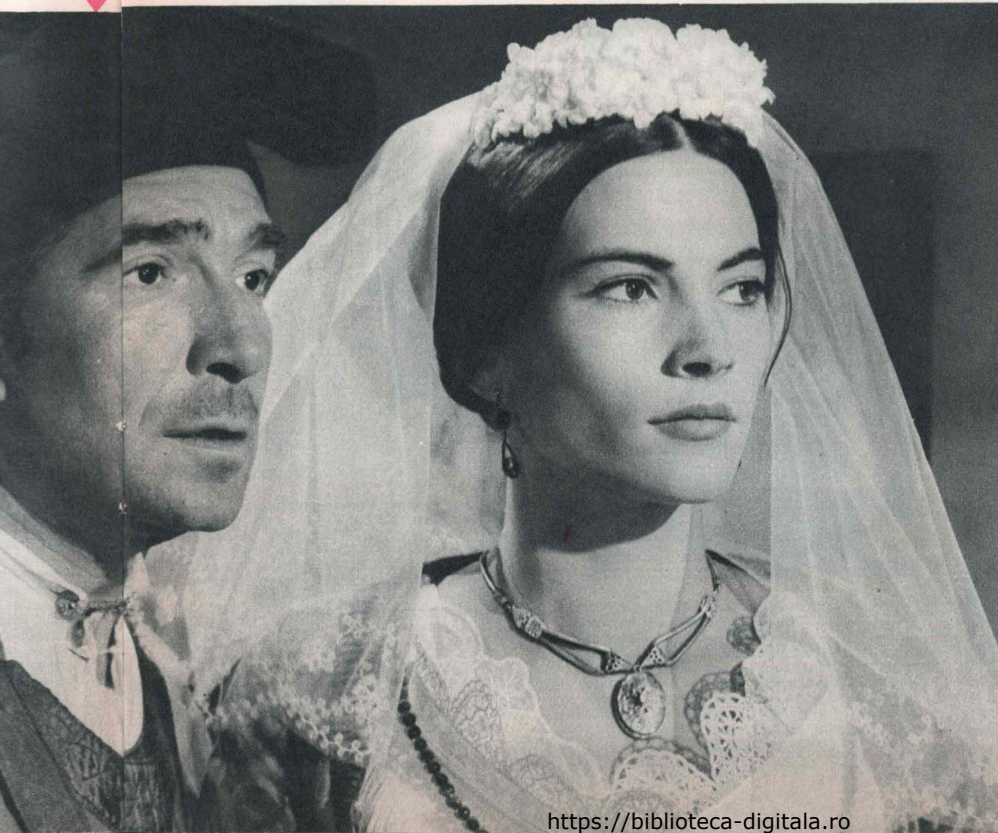
Germi zugrăvește aceste întîm-
plări degajate, cu haz. Bănuim doar
existența prăpastiei la marginea că-
reia se află toată această societate;
s-ar putea crede aproape că e vorba
într-adevăr de o simplă «comedie de
moravuri». Însă filmul e prea realist
ca să permită această concluzie:
faptul cotidian ne întîmînă pretu-
tindeni, cele mai mărunte obiceiuri
și moravuri sînt descrise într-o ma-
nieră directă; de la cele mai neînmene-
sate minciuni convenționale, pînă
la cea mai fălșă expresie a obsesiei
salvării aparențelor (acel «să rămînă
între noi» prin care soțul înșelat
îi pretinde amantului soției sale dis-
creție), reiese evident structura so-
cială din mrejele căreia, în Italia, ni-
meni nu poate scăpa. E vorba de
duplicitatea moralei burgheze, coti-
diene, pe care Germi o înfierează cu
metodă și prudență, printr-un
j'accuse! rostit cu ajutorul satirilor.

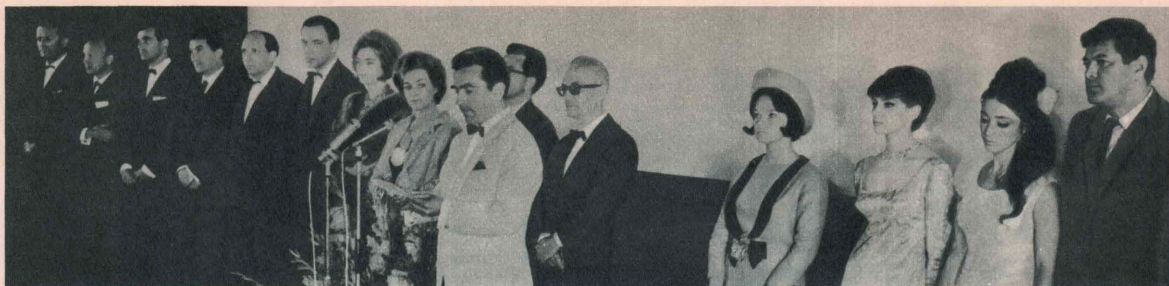
Realismul angajat din numeroase
filme produse în prezent în Italia nu
presupune neapărat axarea în con-
temporaneitate. Așa a fost cazul și
cu Evangelhia după Matei al lui
Pasolini. Iar noul film al aceluiași
creator, terminat de curînd, este un
amestec de trecut și prezent. În
Uccellacci e Uccellini episoadele
contemporane și cele din trecut for-
mează un tot unitar. Un tată cu fiul
(rolul tatălui e interpretat de cunos-
cutul comic italian Totò) rătăcesc
fără scop de-a lungul Italiei și, în
cursul peregrinărilor, trăiesc unspre-
zece aventuri. Caracteristic pentru
acest film e că animalele vorbesc,
fapt prin care Pasolini vrea să sim-
bolizeze «perfecționarea» speciilor;
dar, prin anumite episoade, demon-
strează în același timp că această
perfecționare nu înseamnă neapărat
și înțelepciune.

Ca în toate operele sale, Pasolini
se ocupă și de astădată de o seamă
de inegalități și conflicte în care omul
se implică singur, fără să urmărească
un țel, născocind sisteme care apoi
îl îngrădesc pe el însuși. Și ca în
toate creațiile sale cinematografice,
poetice sau în proza sa, e preocupat
de salvarea acolora care, în vîlmă-
șagul acestor sisteme, pot fi conside-
rați victime: omul simplu, cu men-
talitate «precreștină», omul «pre-
industrial», veșnic dominat, veșnic
folosit la corvoadă, omul superstițios
care nu izbuțește să se încreadă în
forțele sale, spre a-și găsi izbăvirea.

Într-o perioadă de regres artistic
pentru «marele» film italian, este
îmbucurător că regizori serioși, ca
Germi și Pasolini, abordează critica
socială așa cum o vor ei, în creații
care promit mult mai puține beneficii
și care vor aduce încasări mult mai
mici decît filmele făcute în stilul lui
Zampa. În aceste împrejurări e lim-
pede pentru oricine că mult pomenita
criză artistică a filmului italian de
azi este, ca și cele din trecut, o criză
numai economică, neputînd fi vorba
de lipsă de talent, energie creatoare
și pricepere artistică.

Gideon BACHMANN





Juriul celui de al III-lea Festival național al filmului de la Mamaia la festivitatea de închidere a festivalului și decernarea premiilor. De la stînga la dreapta: Ovidiu Gologan, Ioan Grigorescu, Mihai Iacob, Mircea Popescu, Theodor Grigoriu, Paul Bortnovschi, Ecaterina Oproiu, Dina Cocea, Prof. Dr. Mihnea Gheorghiu (președintele festivalului) și Victor Iliu (președintele juriului). În dreapta, cele trei deținătoare ale premiului și mențiunilor feminine — Margareta Pislaru, Irina Petrescu, Monica Ghiuță — și Ion Popescu Gopo.



Margareta Pislaru s-a aflat în una din seriile festivalului pe scenă și în fața unui microfon, dar nici o «rîndunică» și nici o «margaretă» nu au mîngîiat urechile asistentei. Margareta Pislaru a prezentat creatorii Procesului alb și documentariștii seriei, ca toată lumea: vorbind.



Irina Petrescu, în seara în care s-a prezentat filmul său Duminică la ora 6 — și în care i s-a făcut fotografia de mai sus — nu se gîndea încă la premiul.

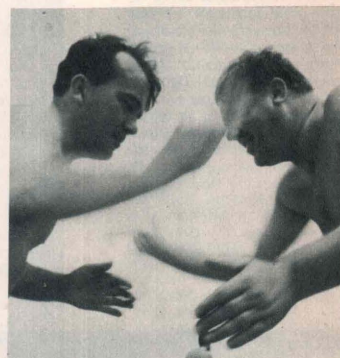
SECVENȚE -



De la stînga la dreapta: Gheorghe Naghy, regizorul filmului Vremea zăpezilor, Monica Ghiuță și Ilarion Ciobanu, interpreții principali ai filmului. După expresia fețelor este limpede că fotografia a fost făcută după ce se anunțase palmaresul.



În ciuda tuturor aparențelor, Gopo nu critica Procesul alb, ci îi povestea lui Iulian Mihu unul dintre filmele sale-pilulă. Poate Lauri care e un filmuleț în trei acte-imagini. În prima, omulețul trage la țintă cu arcul și nimereste în mijloc; în a doua, laurii victoriei îi încununează fruntea și-i cad pe ochi, în a treia omulețul cu ochii acoperiți de lauri trage din nou la țintă nimerind — bineînțeles — alături. Morala e superbă, dar nu credem că i se adresează lui Iulian Mihu.



Nicolae Velea (stînga) și Fănuș Neagu într-unul din momentele în care reușeau să uite că sînt scenariști.



Între două vizionări, trei recepții și șapte conferințe de presă, festivaliștii au avut timp să încerce marea — destul de rece anul acesta — să se cunoască și pe plajă, să se împrietenească și în ajutorul memoriei — să se fotografieze împreună. Într-una din zile: actorii Ion Besoiu, Claude Rich, scenograful Ion Oroveanu și zia-rista japoneză Shinobu Itomi.

SECVENȚE -

FILMUL PSIHOLOGIC

PYGMALION E TRIST

Miine, mexicul

o producție a studiourilor poloneze.

REGIA ȘI SCENARIUL: Alexander Seibor-Rylski.

IMAGINEA: Mieczysław Jahoda, Franciszek Kadziola.

INTERPRETEAZĂ: Zbigniew Cybulski, Joanna Szczepińska, Teresa Szmitgłówna, Tadeusz Schmidt.

Autor al filmelor *O zi obișnuită de familie*, *După amiezii tirzi*, Alexander Seibor-Rylski face parte din acel grup de scriitori polonezi (Kunwicz, Skolimowski) care s-au apropiat de arta cinematografică mai întâi ca scenariști, devenind în cele din urmă regizorii propriilor lor scenarii.

Scriitor și după cum s-a dovedit, cineast complet, Rylski este adept al cinematografului de autor: „Un om care nu mai pune în scenă textele altora, ci este creatorul total și autonom al întregii opere cinematografice”.

Miine, Mexicul este un film frumos realizat în cea mai bună tradiție a școlii cinematografice poloneze. Influențat de *Wajda* prin importanța acordată imaginii, prin atmosferă, prin scepticism amar care răzbate pe alocuri, și de Polanski printr-o ușoară tendință spre parabolă, filmul rămâne totuși personal. Există în el un amestec de poezie și dramatism, un umor particular, o anumită căldură și sensibilitate.

Tema e simplă și... veche: un Pygmalion cu sfârșit trist. Modelată cu truda și pasiune, dar cu mult egoism statuia își părăsește în final, definitiv, creatorul, care rămâne mai departe îngrozit de singur.

Problema morală a filmului este foarte actuală: există vreo „performanță” care să valorizeze distrugerea fizică sau umană a individului? Răspunsul lui Rylski e clar. Chiar dacă tinăra săritoare la trambulină reușește să câștige concursul care îi deschide calea spre finala din Mexic, ruptura între ea și antrenorul ei este inevitabilă. Eroul trebuie sancționat și el este sancționat moral, sancțiunea intervenind pe planul relațiilor sale umane.

Meritul dramaturgului și regizorului Rylski este acela că fiecare personaj și în special eroul principal are o evoluție marcată, subtilă și adevărată. Există în situația antrenorului o oscilație per-

manentă între poziția de victimă și cea de vinovat, evoluția sa fiind o continuă sinteză dialectică a acestor două determinări, sinteză dificilă care (și aici este marea artă a lui Rylski) nu este nici în final simplificată.

Excelent cunosător al elementului „suspens” în montaj, regizorul dovedește o știință a gestului plin de semnificații, o artă a sugerării care denotă un temperament cinematografic foarte interesant și personal. De altfel, sub raport pur filmic *Miine, Mexicul* este un film bogat, fără a fi încărcat. Se observă o dorință a regizorului, secundat excelent de autorii imaginii, de a epuiza toată poezia posibilă, toate nuanțele la care este sensibil aparatul de filmat.

În decoruri admirabil alese, imagini voii flou, compoziții plastice remarcabile, jocuri de alb-negru de o rară puritate alternând cu tonalități cenușii pline de dramatism, simțul ascuțit al elementelor fotogenice (prim planuri pe fundaluri pictate sau panoramicul pe tapiseria veche poloneză în scena de dragoste), mișcări de aparat conduse cu sensibilitate și discreție, toate acestea sint elemente care fac ca filmul să fie realizat cu o rară adevărată dramaturgie a imaginii. Distribuția, excelentă, e foarte bine condusă. Se remarcă interpretatele Joanna Szczepińska și Teresa Szmitgłówna.

Iar Cybulski! Acest mare actor, trece pe rând de la prăbușirea la cinismul așfiat, de la tandrețe la asprime, de la un comic ciudat, uneori amar, la o gravitate masivă interioară, de la bucuria sălbatică a triumfului la răscuiera ei, în dramaticul final cînd bobotele se transformă în strigăte de disperare...

Ar trebui să vedem multe, cît mai multe filme cu acest mare actor!

Radu GABREA

UN FILM E ÎN PRIMUL RÎND O AMBIANȚĂ

Casa neliniștită,

o producție a studiourilor bulgare.

REGIA: Iakim Iakimov.

SCENARIUL: Pavel Veginov.

IMAGINEA: Emil Vagenstein.

INTERPRETEAZĂ: Ivan Kondov, Emilia Radeva, Elena Rainova, Miten Penov, Valentin Valkov, Ani Bakalova.

Bresson spunea: „Important nu e subiectul, ci ceea ce faci cu el”.

Și a demonstrat-o strălucit cu *Un condamnat la moarte a ecadot*, cu *Procesul Jeannie d'Arc*.

Cîtit primitiv și grăbit, de cel care sare pasajele analitice și se oprește doar la „ce urmează” și mai ales „cum sfîrșește”, filmul lui Iakimov dezamăgește. Nu există acțiune încordată, iar ideile, cîte sînt, se disecă greu, grooi chiar, printre rînduri, nerostite de un erou, mai mult amorsînd reflecția decît etalînd-o.

Cazul familiar comentat e banal, voit banalizat. Dar nu în genul neo-realismului clasic, ci al filmului francez modern (Truffaut aș zice, cu așa *Piele catiflată*). Relații înghețate de timp și de neîndeminare, între soți; prăpăstia dintre părinți — ocupăți fiecare cu treburile lui — și copii lăsați în voia lor sau luați din scurt prea tirziu și ineficace. Nu întîlnim nici măcar obișnuita „criză psihologică acută” pe care se bazează acest tip de dramatism, ci o stare devenită cronică. Atmosfera filmului profilează mai ales regizorul. Pentru că filmul e în primul rînd al lui. Scenariștii — deși scriitor cunoscut pentru literatura sa actuală și polemică — e subordonat în total viziunii regizorale. Dacă ar fi fost invers, poate că dezbaterea, ca atare, ar fi cîștigat în profunzime (în eficiență chiar). Dar cinematograful ar fi pierdut. Scriitorul Pavel Veginov nu s-a lăsat atras în cursa naivă a începuturilor care transformă colaborarea cu regizorul într-o orgolioasă competiție literaro-cinematografică. Experimentat (e autorul a cel puțin șase scenarii), prozatorul a înțeles locul schițelor sale (*Casa neliniștită* se bazează pe trei povestiri din culegerea „Bătălia și viața”) în greutatea specifică a filmului. Le-a asamblat corect, încît nici n-ai bănuși că au fost cîndva separate, dar n-a exercitat vreo presiune asupra cineastului. I-a lăsat mină liberă (cel puțin așa reiese). Și cum „autorul unei opere este mai puțin cel care imaginează situațiile, cît cel care le dă o formă, un stil” (după definiția dicționarului cinematografic al lui Mitry), Iakimov se impune fără ostentație dar categoric, ca o interesantă personalitate. Prin ce?

Un film, e în primul rînd o ambianță, o atmosferă fizică și spirituală, o așezare particulară de oameni și relații. Și abia pe urmă acel „story” comun. „Casa neliniștită” a lui Iakimov e un fel de hân fărî usi în care fiecare vine, își ia în fugă hrana și pleacă îndată pentru că nu simte nevoia să intrîze într-un colțisor-refugiu care să fie al lui. O mobilă convențional modernă, de hotel, strict funcțională. Nimeni nu se leagă de nimic din acea casă. Și cu atît mai puțin unii de ceilalți. O familie în care soții nu-și mai comunică decît grîile și rumatisme. Tatăl — un funcționar ocupat și intransigent pînă la uscăciune la „serviciu”, iar acasă un om distrat, distant. Femeia pare ștearsă și resemnă, poate mai mult istovită decît dezabusată. Și pentru că ea trebuia să inspire

UN
NOU
FILM
DE
JEAN RENOIR

Jean Renoir revine să lucreze în Franța spre marea bucurie a admiratorilor săi. Filmul se va numi *E revoluție* și se compune din mai multe episoade. Renoir declară că vrea să-l arate pe oamenii revoluționiști împotriva prejudecăților, dar și a tarelor vîetii „apra” moderne. Nu se cunosc încă actorii aleși de regizor, se zvoneste doar că Oskar Werner va apare într-un episod de război, tratat, evident, satiric...

MARCEL CAMUS
ȘI
„BEATNICII”

Marcel Camus nu duce lipsă de proiecte: *Soldatul Richter* după piesa lui Rîvnele *Cartierul inginerilor*, adaptarea unui roman al scriitorului grec Kambanellis și *Migălitorii*. Acesta din urmă pare să fie filmul care Camus îl vede cel mai mult. *Migălitorii*, a declarat autorul lui *Orfeo Negro*, sînt numii în Franța „beatnici” care n-au altă treabă decît să deseneze pe trotuare. Va fi un film comic a carui acțiune se va desfășura între Camus și Juan-les-Pins. Erol lui vor fi cei ce-și petrec o vacanță perpetuă pe yachturi și în palate-uri, și deice — nu mai puțin — în petrecerile zilei mizăgînd pavașii. Acesti „beatnici” pun o problemă sociologică și umană de netăzduit.

Unul din prietenii săi care observă că acest film îl va mai scute puțin de exotismul celor de mai nou, Camus i-a răspuns: „Dacă îți închipuieai cumva că Juan-les-Pins, în august, este lipsit de exotism, te înșeli amarnic”.

TAXIURILE
DE PE
MARNA

Un alt cunoscut regizor francez, Jean Delannoy va colabora în 1967 la o mare realizare a producătorului Jacques Bertrand, intitulată *Marna*. Trei regiouri vor scrie filmul: un francez, un englez și un german. Englezul va fi probabil Terence Young. Germanul însă nu a fost ales. În timpul eroului acestui film, oasă bătălii, a spus Delannoy, virtuțile fiecărei națiuni combătătoare au fost exploatate la maximum. Unor, ele-au încarnat în figuri rămase legendare. Noi vom pătrunde în secretele statelor-majore și vom arăta și remuștele taxiului de pe Marna. Sper, cred chiar, că fiecare spectator va rămîne convins o dată în plus de absurditatea războiului”.

AISLU

Filmul cu acest titlu a fost turnat în studiourile „Kazhfilm” de către regizorul Sultan Kodjiev, după romanul nemtmant *Trînd care reoște*. Altfel cartea lui Auezov, cît și adaptarea cinematografică, lufă lisează țuța seculară a cazurilor împotriva forțelor dezamplute ale naturii.

DOSTOIEVSKI
DIN NOU
PE ECRAN

În studiourile „Mostfilm” s-a început înregistrarea unui nou film după nvelul lui Dostoevski, *Vieul ochidul*, în regia lui Konstantin Voinov. Rolurile principale sînt deținute de actorii Lydia Smitnova, Alla Larionova, Nikolai Ribnikov, Jana Prohorenko și alții. Filmul în culori și pe ecran lat va fi tratat ca o tragicomedie.

CITAT
CELEBRU

Jean Renoir, care din tragediile copilărie a fost un ceramist pasionat, obișnuia să spună că ceramica și cinematograful au ceva comun: „Aurul stie întotdeauna ce vrea să facă, dar o dată opera pusă în cuptor nu mai stie exact dacă o va mai regăsi așa cum a dorit-o”.

SHAKESPEARE
ȘI
SOȚII BURTON

În vreme ce astăzi toate marile filme sînt realizate în decoruri naturale, *Femeia îndrăgăstă* — a cincea versiune cinematografică a capodoperei shakespearice — va fi filmată în întregime în noile studouri „Dinoceila”, aparținînd producătorului Dino de Laurentis. Decorurile simptoase reconstituie Padova secolului XVI, unde Katharina — Liz Taylor — va fi domesticită de Petruccio — Richard Burton.

O VETERANĂ
A CELEI
DE A
ȘAPTEA ARTE

Lillian Gish, pe care Griffith a remarcat-o la New York pe strădă în 1911 și a transformat-o în marea vedetă a filmului mut, deși împlinît 71 de ani, continuă să apară pe ecran. „Am început să lucrez în 1912, spune Lillian Gish și singura diferență între atunci și acum este că pe atunci se lucra cu mult mai greu: la Griffith făceam eful o bobină pe zi.” Ce timpuri frumoase!

MICUL PRINT
ÎN
LITUANIA

Povestea lui Antoine de Saint-Exupéry, „Micul Print”, a fost tradusă în limba lituaniană și va fi transpusă pe ecran de studiourile din Riga. Scenarist și regizor Arunas Jozbrunas.

INOKENTI
SMOKTUNOVSKI
DEBUTANT...

În regie. Actor celebru, vedetă a filmelor *Sorisoare nepediată*, *Noia zile făturos* etc. și *Tamara* (am citat doar trei din multe altele), Smoktunovski s-a apucat de regie în colaborare cu Roza Sirola la filmul *Iarna nemulțumirii noastre*, adaptarea romanului cu același titlu de John Steinbeck.

SHERLOCK HOLMES
NĂSCUT MORT

Regizorul Billy Wilder a abandonat proiectul său — aflat pe șantier de doi ani — de a face un film despre faimosul detectiv: „James Bond și imitații lui au făcut să devină ridicole faptele extraordinare ale lui Sherlock Holmes”, spune Wilder. Personajul ar avea azi aerul unui ramolit stupid”. Filmul ar fi trebuit să fie povestea prieteniei dintre Holmes și doctorul Watson, iar interpretorii lor Peter O'Toole și Peter Sellers.

viață casei, familiei, absența ei spirituală face un gol în jur, care se năruiește asupra tuturor. Mai ales asupra copiilor. Ea nu e vîpovată — filmul nu acuză, în mod absolut pe nimeni. Femeia e poate doar o victimă într-un context tulbur, care nu ști cum a început, dar vedem cum sfîrșește. Rareori am avut senzația cinematografică mai deplină a unui naufragiu familial fără sinucideri, fără plecări violente (deși una, a ginereului există, dar el e străinul printre străini — locatarii grăbiți ai casei). Amintesc doar prințul tăcut și indiferent în care fiecare își rumegă gîndul fără ca măcar accidental să se producă scînteia normală de intimitate. O familie nu ostile, nu dezbinată, ci adunată intimplator sub același acoperis. O tragică emulsiune omească, în care comunicarea nu se stabilește nici măcar în clipele grele prin care trece familia: părăsirea fetei de către soț, implicarea băiatului cel mic într-o hoție.

Automatismul unei existențe indifferente, anti-căminul, anti-familia sînt sugerate complex de către regizor și de operator, de către actori și scenograf. Un fel de alunecare permanentă, parcă somnambulică a aparatului peste obiecte, ființe, întîmplări; cu acea rece detașare care pustiește mai sigur decît ostilitatea declarată. Există un flux, un ritm precipitat, excelent realizat prin mișcarea aparatului, prin unghiuri, și mai ales prin montaj. Actorii intră și ies continuu din decorul-vid (bine ghidat scenografic, voit luminat neutru, fără relief, de către operatorul Emil Vagenstein). Un resort necunoscut îi mîna mereu pe acești grăbiți locatari ai casei-pensiune. Un resort care de fapt nu e un semn major, un mobil etic, ci doar indeplinirea scorbădă a unor multiple obligații sociale și de familie la cei vîrstnici, și frica de a rămîne cu ei singuri, spaima de înmăbrînire și de aici un van, furios „carpe diem” al tinerilor. „Ce te pripești așa cu căsătoria, încă nu vă cunoașteți deajuns, parcă te-ai teme că-ți pierzi fericierea?” — o interpelează tardiv și zadarnic tatăl pe fiica egoistă, geloasă care-și suocă bărbatul cu dragostea ei despotică.

L-am apreciat pe Ivan Kondov, actor experimental, în rolul tatălui, amestec de intranșigentă morală cu cei din afara familiei și de slăbiciune, indiferență sau neputință cu cei ai lui. Pe tînăra Emilia Radeva — pentru compoziția dificilă: rolul mamei, aceea femeie cîndva frumoasă, ofilită înainte de vreme, nu altă din cauza muncii, ci din cauza absenței unei afecțiuni oarecare. La spital e un medic conștient de dar fără trăgere de inimă, iar acasă o mamă și soție — funcționară, care-și împlinește la fel de formal „obligațiile”. Asta o face urșuză, nerăbdătoare. La perechea tînăra, m-a convins egoismul nu munte și acea indiferență specifică unei categorii de tineri, în dragoste și în muncă, a soțului-pianist într-un bar, mai mult decît monotona agresivitate a femeii. Într-un rol episodic, o personalitate certă: Ani Bakalova.

Alice MĂNOIU

O CARTE
STRĂLUCITĂ —
UN FILM
MEDIOCRU

Repulsie,

o producție a studiourilor maghiare.

REGIA ȘI SCENARIUL: Gyorgy Hittsch după romanul „Repulsie” de László Németh.

IMAGINEA: Barnabás Hegyi.

MUZICA: Sándor Szokolay.

INTERPRETEAZĂ: Andrea Drabota, Antal Páger, Many Kiss, Ferenc Kallay, Zoltán Latinovits.

Lectura unei cărți e un act artistic creator. Exegeza critică a unei opere devine ea însăși literatură cu valoare independentă. Comentarea poeziei lui Bacovia, să zicem, de către Eugen Lovinescu reprezintă o delectare literară rafinată. Autorul unei ecranizări trebuie să fie un cititor tot alt de inspirat ca și un estet, un eseist. Un rezumat școlăresc al cărții aduse pe ecran, sau o ilustrare corectă, dar fără personalitate, echivalează cu un eșec cinematografic. Ca în cazul cărții lui Ranódy László: „Repulsie”.

Este povestea unei domnișoare de la țară, săracă și mîndră, dintr-o familie de boieri scăpățați, care e silită să facă o „partidă” cu un bărbat bogat, cu multe succese, dar pe care tînăra nu-l poate suferi. Naște un copil care îi seamănă soțului și de aceea femeia îl urăște. Într-o noapte, ferindu-se de înmăbrîsarea soțului, îl va ucide. Dar cartea nu e altă povestea, ci portretul acestei femei ciudate, un portret scris — ca formula literară — la persoana întâia, dar cu o luciditate, o detașare de persoana terită. Pasionantă nu e desigur fabulația, ci comentariul ei. Dramatismul exploziv al romanului rezultă din tensiunea dintre evenimente și dialoguri pe de o parte, și reflecțiile subtile ale eroinei pe de altă parte — între poziția subiectivă a femeii și părerea obiectivă a autorului despre ea, care reiese fără ca prozatorul să spună o singură vorbă în numele lui. Critica vieții provinciale deșarte și reduce, a vegetării la un nivel ce nu cunoaște decît multumirile aproape animalice ale lăcomiei trupului, altă la masă etic și în pat, apare paralel cu critica unei clase anacronice, care prin prejudecățile ei mutilează calitățile umane. Eroina, de o măreție rece, amenințătoare, este un monstru al

purității. S-ar putea spune simplist: o femeie frigidă și altă. Dar în carte, frigiditatea Nelliei nu apare ca un element tematic, ci ca un adevărat fenomen social, iscat atît de hădărnia soțului amețit de succesele triviale de pînă atunci, cît și de educația ei catolică, care condamnă și stigmatizează trupul. O personalitate puternică, talentată, plină de rîvnă, de abnegație — dar toate aceste calități se împotmolesc într-o automutilare umană. Nelli e perfectă ca arhanghelii. Dar ea e plămădită deopotrivă din materia martirilor și a inchiizitorilor. Un caz particular, extremist, care exprimă toamă prin hiperbolizarea sa condițiile tragice generale ale societății maghiare de după primul război mondial. Dar regioul tinde să banalizeze acest caz extrem, să convertească totul la un mărunț tablou de gen al vieții de provincie, tablou arhimonocut cu chefură și lăutari, tablou care devine scop în sine fără acel contrapunct dramatic cu reflecțiile eroinei. Iar subtextul cărții, esențial pentru valoarea operei, se pierde „tradus de trei ori”.

O distribuție de zile mari, cu emeriți garanții, fără rise, o protagonistă negrantată și rîscantă, studentă în titimul an al institutului de teatru — o revelație adevărată pe ecran. Rezultatul? Un film mediocru, corect și cuminț, după cartea magistrată a lui Németh László, nu corectă, ci perfectă în singularitatea ei, nu cumințe, ci strălucitoare. Regizorul s-a ferit probabil, din pudoare excesivă, să evoc pe ecran procesul îndelung descris de prozator al repulsiei Nelliei față de bărbat, începînd cu prima noapte de dragoste brutală și sfîrșind cu ultima cînd ea apărîndu-se cu perna, își suocă soțul. Dar fără asta, singura scenă de alcov de la sfîrșitul filmului nu mai e argumentată și nu mai e nici tragică. Regizorul e de o sfioșenie plină de prejudecăți. Pentru că îl falsifică pe scriitor cînd escamotează „decen” momentele reale ale conflictului, cînd omite (probabil scootînd-o neîntreacă) repulsia Nelliei față de copilul ei. În schimb, scene convenționale de umplutură cum sînt acelea în care nuntașii o sîrută pe rînd pe mîreasă din trele mîinii întregi, sau cînd Nelli stă cu copila în brațe ca Sfînta Fecioară — deviază filmul de pe drumul nebatătorit al cărții, spre un convenționalism cuminț. Convenționalism care îndulcește lumea pe care scriitorul o descria cu repulsie. Dar și cu o amară și salutară luciditate.

Ana HALASZ

FILMUL ISTORIC

O DUBLĂ RECONSTITUIRE

Misiune extraordinară,

e producție a studiourilor sovietice.

REGIA: Stepan Kevorkov, Erazm Karamean.

SCENARIUL: Konstantin Isaev.

IMAGINEA: Artașes Djafaljan.

INTERPRETEAZĂ: Gurghen Tonmat, Boris Cirkov, Ella Lejda, Semen Sokolovskii, Vladimir Drupnikov.

Filmul *Misiune extraordinară* este inspirat din biografia lui Ter-Petrosian supranumit Kamo, un vechi comunist, un om întreprinzător dotat cu o inteligență vie, cu o ingeniozitate ineputabilă care, activând vreme de 15 ani în contra-spionaj, a adus Puterii Sovietice numeroase servicii. Referitor la această personalitate a războiului de culise, Maxim Gorki spunea cu admirație: „E aproape de necrezut că un om a putut cuprinde în el atât de mult: un curaj aproape legendar”. De altfel, înșiși misiunea pe care Lenin i-a încredințat-o lui Kamo constituie o confirmare strălucită a calităților sale într-adevăr extraordinare. Despre ce este vorba? În iarna anului 1918, în plin război civil, pentru a-i sprijini pe bolșevicii din Caucaz în lupta pe care aceștia o purtau împotriva menșevicilor și a burgheziei naționale, Lenin le-a trimis în secret, prin Kamo, suma de 500.000 ruble împreună cu un decret prin care îl numea comisar al Transcaucaziei cu împuterniciri extraordinare. Pentru emisar, misiunea era deosebit de primejdioasă. El trebuia să parcurgă respectabila distanță de la Petersburg la Tiflis trecând peste liniile citorva fronturi și peste teritoriile controlate de anarhiști și de găzile albe. Cu asta, am spus pe scurt, subiectul filmului, de fapt o dublă reconstituire; a

epocii în care se desfășoară acțiunea și a omului care o săvârșește. Calitățile certe ale filmului rezultă din împletirea ingenioasă a acestor două reconstituiri. Regizorii s-au mișcat cu ușurință prin zilele tumultuosului an 1918 a cărui atmosferă specifică au izbutit s-o surprindă cu vibrație artistică. Chipurile hotărâte ale celor care luptau pentru o lume nouă în mijlocul derutei generale, agitația contrarevoluționarilor, spaima celor care își vedeau interesele amenințate, lipsurile și viscolul, toate converg spre realizarea admirabilă a acestei ambianțe istorice.

Fizionomiile, alți cele din planul întâi, cit și cele din planul doi, sînt alese cu un veritabil simț al portretului. Ca un exemplu de virtuozitate în acest sens cităm episodul din gară, cu ocazia căruia regizorii au reușit o caracterizare cinematografică pregnantă a filozofiei dizolvante a anarhismului. Într-o ambianță haotică, eroi murdari și bărboși, hrăniți cu sofisme, propovăduiesc, între două jafuri, necesitatea pulverizării întregului univers, începând cu propria lor ființă.

Pe acest fundal primejdios, în care viața fiecăruia atîrnă de simpla toană a unui anarhist oarecare, în timpul unei percheziții efectuate în tren, avînd drept scop prinderea lui Kamo pătrunde cu un curaj extraordinar în comandamentul anarhiștilor, unde se dovedește un ținut și un jucător de cărți desăvîrșit. Este una din calitățile scenariului că și-a definit eroul prin situații-limită, extreme, aparent fără ieșire, lăsîndu-l să se afirme prin rezolvarea lor surprinzătoare.

Așa se face că *Misiune extraordinară* este, pe lângă un bun film de aventuri, generos în situații palpitate, și un omagiu adus celor care printr-o muncă modestă și anonimă, dar mai primejdioasă decît oricare alta, au contribuit la triumful ideilor revoluției.

„ȘERPOAICA NILULUI BĂTRÎN...” *

Cleopatra,

o producție a studiourilor americane.

REGIA: J. L. Mankiewicz.

SCENARIUL: Sidney Buchmann, Ronald Mc Dougall, J.L. Mankiewicz.

IMAGINEA: Léon Shamroy.

MUZICA: Alex North.

INTERPRETEAZĂ: Elizabeth Taylor, Rex Harrison, Richard Burton, Hermione Gordon, Martin Landau, George Cole. Filmul a fost distins cu premiile Oscar 1964 pentru cea mai bună direcție artistică în culori și Oscar 1964 pentru imagine, efecte speciale și costume.

LEGENDA

Cleopatra nu este eroina unei mari iubiri, o iubire unică, mistuitoare și năimată de moarte care trece personajul în legendă și capul în nemurire. Nu este o eroină tragică de tipul Julietei sau al Isoldiei. Nu e o blîndă copilă inocentă cum sunt Chloe sau Helena Cosînzăna. E mai degrabă eroina unei iubiri născută din calcul politic, eroina unei lăzități amorose care a succedat scandalului în cea de-a doua jumătate a secolului I î.e.n. La urma urmei, nemurirea legendei de iubire i-a atribuit-o posteritate ținută, posteritate îndesată și curioasă de investigații la viața privată a bărbatilor lui: Iulius Cezar și Marcus Antonius — conducători ai destinelor istorice ale Romei, oameni înarfați, culpabili de adulter, abandonîndu-și gladiul campaniei și consolidîndu-se, în compania Cleopatrei, în vin dulce grecesc și molesitor. Butada lui Pusecal: „Dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, fața lumii ar fi fost schimbată”, rămîne doar o grațioasă vorbă de spirit, stînt fiind că istoria în este supusă accidentalului fizionomic.

ISTORIA ȘI LITERATURA

Istoriile și poeziile antichității, altele spus contemporanii și posteritatea imediată, au privit viața ațătă la Cleopatra în două moduri (correspondență între cele două moduri este maximă la partizanii partidului imperial, opinii moderate sau laude fără de rezerve la celailă). Horatius în *Ode (Corvinia, I, 37)*, Propertius în *Epigra (III, 14)*, s-au ațătă la revoltă de existență et terestră, dar e mai probabil să fi fost o revoltă dictată de interese imediate pecuniare: aveau înec un preț și-și elogiase pe Octavian August, învingătorul lui Mare Antoniu și al Cleopatrei. Plutarh, autorul cunoscutei *Vieți paralele ale bărbatilor iluștri*, rămîne surdit istorică, scoot cea mai autorizată privitor la Cleopatra, de care are ațătă că: „întruchipa toate patimile Orientului și era lacomă de plăceri”. Grăție răspîndirii operei lui Plutarh și a celei a istoricilor latini (Dion Cassius; Suetoniu; Cezar; 35; August; 37; Cezar — *Bellum civile*, III; Appianus — *Bellum civile*, V; Tit. Liviu — *Epitome*, 112; Cleero; Velleius Paterculus; Plinius) în epoca

Renasterii apare personajul Cleopatra și începe gloria ei literară. Astfel, în 1553, *Cleopatra captivă* (drama ușoară dintre poezii Pleiadei, Etienne Jodelle) înzestrează teatrul francez cu prima lui eroină. După 90 de ani, în tragedia *Pompei*, Cornelle creează o Cleopatră dezinteresată, foarte puțin feminină, voluntară animată de sentimente mișcate, nesemnînd elusiv și puțin cu modelul istoric. În secolul al XIX-lea, o reînălțăm eroină fatală și romantică în *Nopțile egipțene* de Pushkin. Pe lângă alte nume, reamintim similitudine (poeme, romane, fluvii, sculpturi, tablouri, drame, filme), două dintre ipostazele ei fictive sunt demne de paginile istoricilor care l-au consemnat existența reală și din care s-au inspirat Shakespeare (în 1607), ca să-și scrie tragedia *Antonius și Cleopatra* și Bernard Shaw (în 1899), ca să-și compună comedia *Cezar și Cleopatra*.

FILMUL

Superproducția (din 1963) cu care Joseph Mankiewicz a stîrnit atîta vîlvă — parțial meritată — nu este un remake al filmului omonim realizat de Cecil M. de Mille în 1934. Spre deosebire de proedesorul său, Mankiewicz a avut grija să-și la precuțiile științifice de rigoare, pe care exigențele spectatorului modern (idealul însumat, Numele istoricilor înscrise pe geonice, discret, cu litere mișcate și înalte de copy-right, nu sunt o îndobîzătoare a exactității — prin de aur în ochii scriitorilor — ci o cîștăit referire la sursele care au stat la baza scenariului. Fărăste, nevelile obiective ale compoziției cinematografice — filmul fiind un alt tip de relatare decît analele sau consemnarea istorică, oricît de amănunțită și de a se specializa. Intențiile îi sunt mult mai modeste, dar rezultatele nu mai puțin interesante. *Cleopatra* lui Mankiewicz este echivalentul (și nu un echivalent în itografii) viciului romanticat (cu colina *Femei celebre*, ci serlia *Existențe iluștre*), biografii cu informare serboasă, destinate consumului larg și, deci, anule, în consecință, într-un stil altor sac cinematografic) adecuat.

SUPERPRODUCȚIE ȘI CANOANELE EI

Mă simt ispitit să deschid o paranteză conștient că ratiunii de a exista a super-produției. Rîtmul epocii noastre și mai ales excesiva specializare, caracteristică zonei de producție capitaliste, face aproape imposibilă zestre de cultură generală în înțelesul clasic pe care Europa l-a dat noștrilor lui în preajma celui de-al doilea război mondial și pe care noi, de pildă, l-am păstrat intact și astăzi. În concepția noastră umanistă, omul este specialist într-un domeniu anume de activitate creatoare, nu este scutit, dimpotrivă este obligat să-și întindă și să-și deosească sfera de mișcare culturală generală. Rîtmul epocii noastre la producție capitaliste solicită unilateral energia individuală, beneficiarul avînd iluzia că a obținut randamentul maxim pe care capacitatea elementului individual dat îl îndreptățește. Dar rezultatele practice se dovedesc a fi inferioare așteptărilor. Căci, între un specialist în fizică nucleară care, în afara tratatelor de specialitate, este Carvantes, Shakespeare și Alibiulărie și un alt specialist în fizică nucleară care, în afara tratatelor de specialitate, nu este nimic, sau un om care se poate vorbi de înțelegere în planul intelectual: sancție de a face descoperiri științifice sau de a îmbunătăți metodele de cercetare existente sunt, fără discuție, de partea celui dintîi. Cercetătorul contemporan, savantul trebuie să fie creator. Și condiția specializării lui nu în specializarea îngustă, unilaterală, ci în multilateralitate culturală. Așa sînd lucrurile, era de așteptat că sociologii contemporani să caute o soluție de compensație: astfel s-a născut *digest-ul*, rezumatul literar, și superproducția, rezumatul cinematografic. Este erou, de fapt, să te pînă în astăzi, unui medic sau unui pictor

ne na

reale procedeele (femeletoare prin gra-
tuitul lor) unui „zoe de-a ancheta”. Ca-
prieles și brusc, auzind de violența de
feme și lasându-se dominat de violența
destructivă înfinită, comisarul — de-
tectiv profesionist numai prin vîrstă și
prin proporții corporale — raționează
cu metode și cu elemente naive, confuze
uneori, se abandonează meandrilor ina-
gînare ale bălăntului care-a fost, se
bosumă cu susceptibilități de pube-
r și sfîrșește prin a recueta definitiv la un
trecut ireversibil, o dată cu demasca-
rea culpabililor.

Comisarul Maigret devine inefabi-
lul anchetator, extravaganțul detec-
tiv ter, figurarea fictivă a unei noțiuni
imposibile: poliștii deservesc trăind
în înfruparea unui om obișnuit. Jean
Gabin realizează aici turul de forță al
acestei biografii cinematografice de di-
namică, din timpurile de după consumarea
evenimentului din film. Regisorul a com-
pus cu acuratețe profesională cadrul
corespunzător procedurii acumulării
detaliilor realiste — a copiat adică „de
pe natură” (cum spunea Jacob Negruzzi
al nostru) și s-a lăsat jignit de Maigret
atmosferă — Simenon. Și dacă, în vîr-
tutea filmului implicat poetic, de lirică
rațională și nu de acțiune percutantă, a
reusit: *Afaceri*, *Sens-Fier* nu e un
film poliștic, ci un film pur și simplu,
o adaptare cinematografică de bun mes-
teșgar al decupajului fidel.

Radu VALENTIN

„Locul de elecție al unui autor nu-i
este asigurat — lucru de sine înțeles
— de către operele de valoare și nu se
ansamblă productivă lui (dacă ea se
demonstrează înegală, cum devine adesea
cazul), producător selectiv care operează
și în judecarea creației scriitorilor scri-
sului „serios”. Afară de excepții suspecte,
nimeni nu crede că poeziile sau piesele
lui Voltaire justifică extazul posterității,
dimpotrivă: dar *Pensée* sau *Scenarii*
lui Lucanec al XIV-lea justifică genul
lui Voltaire.

CIND HOLMES RUPE CEA TRADIȚIA

Ciinele din Baskerville

o producție a studiourilor engleze.
REGIA: Terence Fisher.
SCENARIUL: Peter Bryan
IMAGINEA: Jack Asher
INTERPRETEAZĂ: Peter Cushing,
André Morell, Christopher Lee, Maria
Landi.

Fără îndoială că reîntrirea lui Sher-
lock Holmes în actualitatea cinematografică
va avea drept cauză de apariție pe
mulți din entuziaștii filmului poliștic
pentru care celebrul eron al lui Conan
Doyle este înecătușă de gîrlele geniu-
lui, figura de legendă. În acestor, există
puțin spațiu pentru o interpretare
personală a lui Sherlock Holmes pentru
acest tip de interpretare prin care se rupe
cu tradiția. Și fată de ce. Personalitatea
lui Sherlock Holmes este atît de amă-
nușită și puternică încît a devenit un
diverselor romane ale scriitorului în
film, înalt a dat naștere unei erudiții
de un gen deosebit, o erudiție „biogra-
fică” ca și cum ar fi vorba de o persoană
care realmente ar fi trăit: înalt, slab,
crantul vîlului doileceal, figura prelun-
gă, înălțată de cășcheta cadilă de că-
șchă, lungi mișcări nervoase și sensibili-
tate de violonist. Și toți rezorții britanici
Terence Fisher a îndrăznit să rupă tradi-
ția într-un chip destul de generos, prin
celele micșorînd, prin distribuția în
rolul detectivului a actorului Peter Cus-
hing, cu cel puțin zece centimetri pre-
verbală înălțime a detectivului studi-
pusă de-a lungul anilor riguros de tradi-
cție engleză, americane și germane în
componentele ei înalte și scurte de un
Basil Rathbone, William Powell sau
John Barrymore.

Există și alte semne din care se poate
trage concluzia că rezorții a urmărit
(pentru a folosi un cuvînt foarte la modă
de la o vreme) „de-mitizarea” marelui
detectiv londonez. Deși controlarea

toate felele afacerii, Sherlock Holmes,
nu mai este acum prezența dominantă
sau absolută, într-un cuvînt aceluși „sfîrșit”
aceluși la *lettre* cu care ne obișnuie
chiar în conotațiile cele mai
ales în interpretarea actuală, Sherlock
Holmes nu mai este reprezentativul
atît al aceluși famosă legemă, în
nici, înfrîncăparea cămăului absolut,
omul care respiră o siguranță înfinită
etc., nu mai păstrează clasică rezervă
constantă chiar în conotațiile cele mai
dramatice. Dimpotrivă, M. Holmes,
pare un obsesat urmîndu-l somnambulic
firul deducțiilor sale, un frîntinat,
un nelăstărit, care se infirîie chiar pe
credincioșii săi colaboratori Dr. Watson,
(carina de altfel nu comunică înaltă
deznădămintă nici unul din amănun-
tele proiectelor sale personale). Incon-
testabil că Sherlock Holmes este coborât
de pe scoli, este „umanizat”, expulzat
din rezervă sa superioară. Dar această
demitizare dă care rezultate scînteie?
Și romanul lui Conan Doyle, care a lare
în ansamblul său, suferă transformări
importante. În primul rînd, accentul se
transferă de pe planul preocupărilor
de conștientul de genul „de ce” (topi-
frîntătoare întrerupere de urlete si-
niste, cu banala posibilitate a unor
monștri, cu omenia din umbră
căutată din Baskerville, înspre imagine
mai banală; misterul se evaporă repede.
Regizorul merge în nod hotărîr pe o
temă „rațională”, înaltă, fără
emoție (poate supranaturală) (de
altfel minile sînt beparie de a fi înfrî-
ntătoare, înaltă sînt conștientă de
teie în noaptea perfect suportabilă și
masea cîmăului destul de comută). De
la început al impresia că legenda don-
nică Baskerville folosește „killer”
modern să evolueze într-un decor înfrî-
plător de roman „solite”, de roman de
groază. Cu altă nu mai multă surpriza
este toată cînd, la sfîrșit, spectatori
descoperă că toți crimele au legătură
cu legenda, că ele sînt produsul unui
vendetate datat de secole. În felul
acesta, se respectă în extremis una
din reziliile cele mai importante ale
genului poliștic: surpriza. Totuși
acesta este peiveste mobilă și criminală
— după ce toți s-a sacrificat aspectul
de „horror-film” al înfrîntului transpuner.
Într-un cuvînt, filmul este efectiv
suportabil și ar trebui, poate, să sfîrșim
cu această manie irezistibilă de a com-
pară noile și să ocolim prei peluena
cinematografică cu lucrarea și personaje
litare care i-au servit drept surse.
Afară cînd este vorba de un personaj
„istoric” ca Sherlock Holmes.

Horia BRATU

COPLAN ARUNCĂ MĂNUȘA...

Coplan își asumă riscul

o producție franco-italiano-belgiană. Adaptare
de François Chavance și Jean Mar-
torelli, după romanul lui Paul Kenny.
REGIA: Maurice Labro.
IMAGINEA: Pierre Petit.
MIZICA: Georges Van Parys.
INTERPRETEAZĂ: Dominique Pa-
turel, Véra Lisi, Jacques Balutin,
André Weber, Jacques Monod.

Filmul lui Maurice Labro, *Coplan își
asumă riscul*, realizează după romanul lui
Paul Kenny în adaptarea a trei scenar-
iști, dislocat aparținînd unui al patri-
c și muzica marelui virtuoz care este
Georges van Parys, are toate amănun-
țe nău în creșterea credului non scial.
Poronă de la o intriga poliștică
provocată de furtul unui „propulsor
pentru fusel” care este nucleul unei
la neînțelegerii intestinale ale unei bande
care face ficare vrea să la afaceră pe
cel propriu. Maurice Labro a avut
inteligentă de a construi un basm cinema-
matografic cu gasterii și spioni. Un basm
care s-a născut în primul rînd din
amuze. Inegalabil Coplan (interpre-
tat cu nerv și aplomb de un actor pe
care nu l-am fi bănușit niciodată într-o
asemenea postură). Domnul Coplan
împreună cu nordica și frumoasa spio-
nă internațională Ingrid (la interpre-
tarea unei Viora Lisi reinforșă de la

manie și spădă la pistol și mesaje ci-
frate) creează un chipul fermecător. Pe
de o parte Coplan — agil, stăpîn pe
tănuțele judo-ului, inteligent și înfrînt,
pe de altă parte, seducător irezistibil
o au nu numai frumoasele agente, ci
și... (dar să nu fim asemenea plasator-
ului de cinematograf care pentru a se ră-
zări acestuia satanice la ureche: „Să știți că
asasinul e chiar detectivul!”) așa că
pînem pur și simplu punct.
Cum spuneam filmul lui Labro este
un basm pentru adulți în care în plină
epocă de arme senzaționale, spioni și
agenții polișici secrete se luptă cu pîni-
ni, ca în cea mai sportivă competiție pu-
gulistă. În rest, încercările spectaculo-
se pe o garnitură de tren ce transportă
limuzine, răpîri, un cadavru îngropat
în loci etc., etc.

Coplan își asumă riscul este într-un
cuvînt unul din filmele agreabile ale se-
zonului estival, cu proiectii în parcuri
și stațiuni, un film timp de care prînd
judește un duș vesel după eșecuri can-
iculare...

Afanisie TOMA

GINMNASTICĂ INTELLECTUALĂ

5 000 000 de martori

producția studiourilor cehoslovace.
REGIA: Eva Sadkova.
SCENARIU: Vaclav Nyvlt și Eva Sad-
kova.

FILMUL DE DIVERTISMENT

CEVA DESPRE GLORIE ȘI SPORT

Se întîmplă totdeauna
duminică

o producție a studiourilor poloneze.
REGIA ȘI SCENARIUL: Ryszard
Bar.
IMAGINEA: Kazimierz Madajski.
INTERPRETEAZĂ: Jerzy Tyspek,
Kalina Jedrusik, J. Nalberczak.

Pentru spectatori — suportori, sportul
are atribuțiile vacanței, ale orilor li-
bere pe care le petreci privind cum alții
stabilește performanțe. El, spectatorul,
stîi cel mai bine cum trebuie marcat un
gol sau cum trebuie trîmbac stăchetă.
El, spectatorul, în întotdeauna gata ne-
cîntit, la dispoziția sportivilor, stătu
exact. Și toți sînt de acord că nu e de
locușor să dai povete bune. Dar sportivii
sînt de altă baroc.

Unghel ru de vedere este preluat de
cele Ryszard Bar, regizor și scenarist,
deschis al studiourilor în sala obscură
astăzi în film — schita, alege trei su-
biecte pe teme sportive. Aducînd cerul
deschis al studiourilor în sala obscură
cinema, regizorul proiectează peste pa-
teciulărilor situații generate de înfrî-
plări din viața sportivă, o idee mai
generală; modul în care mirajul
gloriei acționează asupra modestilor ei
șiori.

Prima poveste cinematografică ex-
ploatează comul unei situații create de
dorința unui portar fotbalist — vesnic
fînt cu rezervă — de a apăra duminică

IMAGINEA: Vaclav Hanus.

INTERPRETEAZĂ: Jana Brejchova,
Radovan Lukavsky, Jan Tiska, Miros-
lav Machacek, Rudolf Hrusinsky.

5 000 000 de spectatori ai micului ecran
au asistat la o dramă: moartea unui
mare actor în timp ce-i interpreta rolul.
A fost o moarte subită a bătrînilor actor
boto? A fost o crimă, socotă provocat de
un contact electric declanșîndu-i — po-
te — criza de inimă?

Deși e vorba de un film poliștic care
îi cere, deci, o rezervă deosebită, o să
facem o mînturire: această crimă nu e
neapărat unul lant, ea în alte lucrări
ale genului. Amatori de focuri de armă,
de cutite înfrîpte pe la spate, de rușuri
de buze otrăvitoare, de... nu vor găsi
aici un spectacol de suspense, amor și
bătăi. Poate pentru că regizorul este
o femeie, Eva Sadkova. Urmărirea cri-
minalului nu cere decît acrobatic, per-
formanțe fizice, elanuri intelectuali.
E. n. un joc al logicii care aduce aminte
de Agatha Christie și de interesantul al
român „Jucătorii de bridge”; și aici
cu și acolo este evident că vinovatul
e unul dintre puținii aflați pe platou
alături de victimă. De obicei, în aseme-
nea cazuri, pentru că cercetarea s-a de-
vină mai palpitantă, avem de-a face cu
cel detectiv de a căror confruntare
de opinii se năste lumina: aci clasicul
cuplu Sherlock Holmes — Dr. Watson
se numește Suda și Koval. Lor li se
adună (pe linia spectatoriului care face
domenit parte din schiza de cercetare)
și un al treilea eron: autorul piesei poli-
tiste în scris transcrierilor căreia la tele-
vizie s-a înfrîntul crimă.

Interesul admirabil al interpretat, to-
tusi, spre sfîrșit filmul coteste prin prea
multe meandre psihologice și patolo-
gice înțesă mesajul lui uman și social ajunge
la noi cam obșșit și cam înădușit.

Maria ALDEA

chile pe teren pentru a culege dintr-o sin-
gura lovitură baloanele adversarilor
și aplauzele spectatorilor. Dar înto-
deauna domină, un împăznic, un
lipsit de huz, îl spulberă speranțele și îl
obligă să asiste tot de pe tușă la jocul
coechipierilor săi.

Din a doua povestire se vede cum dra-
gostea are necări de suferit de pe urma
sportului și cum gloria nu poate com-
pensa lipsa celui sau celui iubite. Dacă
doi tineri campionii iubise, faptul po-
te să stîrnească interesul amatorilor de
autografe. Dar atunci cînd antrenorul
scootește sîrnatul prea sîrac în calorii
pentru a intra în practica unui sportiv
emerit, lucrurile stau prea prost, pentru
a mai fi cîntărite în cuvinte. Iată cum
pierderea unui concurs, a gloriei decî
de a fi campion, nu va înfrînta prea mult
pe cei doi atleți, care sînt povestiri, pen-
tru că luna de miere va lua locul lunii de
cantonament.

Cea mai izbăvită dintre schite, a treia,
cea care amănunțit se întîmplăre
însoțite înangurarea edificîndu-le de uz
comun în vestitul Clochemerle, pune
în în față un eron, și gloria de a fi
sărbătorit cu pompă în urbea natală cu
oază, unei etape victorioase parcursă.

Adina DARIAN

Radu COSASU

LEGENDE LA IMAGINI

DIALOG EVAZIV

Intrebări la care s-a răspuns, întrebări la care nu s-a răspuns încă, răspunsuri pentru care nu a fost pusă nici o întrebare...

Ar putea fi o rubrică pasionantă — și este cîteodată, dar ceea ce se întimplă prea rar nu mai afectează înțineria de minte. „Iată — zice poetul — lucrurile/ Sînt tăiate în două/ De-o parte ele/ De-o parte numele lor“. (Marin Sorescu — „Moartea ceasului“). Se emite numele rubricii și apoi rulează un documentar despre viața unor insecte, care nu constituie propriu-zis nici un fel de răspuns la vreo întrebare; nu e un dialog cu telespectatorul, ci împlinirea rutinieră a unei obligații din program.

Dacă ne-am imagina întrebările cărora ar fi avut le răspunde rubrica de această dată, ele ar suna probabil cam așa:

— Nu știți cum transportă furnicile boabele la mușuroi? Există vreo insectă femelă care-și ucide soțul? Ce obiceiuri, preferințe, ticuri are coropișnița?

Dacă, într-adevăr, au fost formulate curiozități în această direcție, atunci emisiunea le-a satisfăcut.

O întrebare pentru un răspuns viitor: cum se

alcătuieste o asemenea rubrică?

ZUMZETUL ȚITERII

Camera vie, mobilă, operatorii dibaci, regizorul inspirat, un comentator care nu stă locului, spune ce e strict necesar, tăcînd exact cînd trebuie, și un subiect atrăgător, colorat: **Rapsozi populari**.

Există o manieră de a prezenta folclorul românesc, atât de profund și dinamic, în imagini statice, de album, dînd senzația că ai mai văzut, tot ce te se arată, că ești pus în legătură cu copia și anume nu direct ci prin relații convenționale asupra-i. Există și un fel deosebit de a investiga valorile folclorului, printr-o cercetare la obiect, cu raportările istorice salvate nu în sine ci pentru descoperirea genezei și, mai ales, cu sesizarea acelor date particulare care ajută la reconstituirea fiului creației; în acest fel deosebit a reușit, de astă dată, televiziunea. Au fost, cei drept, cam multe podoabe pe pereți și cum îngrămădite, dar bătrîmul care cânta și povestea balade haiducești cu un glas de violoncel și un zîmbet nesitit și Iuliana aceea cu țigara din locurile unde Oltul spintecă furtunos Carpații, au avut un farmec nespuns.

De ce-or fi atît de rare asemenea prilejuri de înfîlțire veritabilă cu cea mai autentică dintre creații?

Oricum, să-l salutăm pe acesta.

TRECERI NEEFECTUATE

Un spectacol jucăuș cu păpușile decupate original de către pictorul Eustațiu Gregorian, ritmat strună de regizorul Horia Davidescu, adus de la Craiova la București pentru a fi transmis din studio copiilor țării: **Motaniul încălțat**. Foarte bine.

Se trece deci spectacolul pe platon, se fac repetiții (una, uneori chiar două) pentru operatori, tele-regizorul își orînduiește oarecum șirul imaginilor și dă cîteva dispoziții indiscutabile de ajustare de pe unde-i vine, în timp ce colegul său teatral, care a tradit cîteva luni, privește respectuos dintr-un colț schișind vagi proteste și acordînd dezolate încuviințări. A doua zi, emisie.

Dar: relieful decorurilor și păpușile aproape plate, care pe scenă — datorită jocului subtil al culorilor și distanțelor între planuri — sînt complementare, în imaginea televizată se anulează căci adîncimea scenei a dispărut și culorile nu mai există. Deci ar fi trebuit studiate cît de cît efectele noi rezultate din transpunerea într-o altă ambianță scenică. Vocea năzdrăvanului motan

și cea a istețului său stăpîn se cam aseamănă. Pe scenă e un cînsur vag, deoarece păpușile au locuri diferite de joc și acționează vizibil pe rînd. În studio, există — în compensație — posibilitatea prim-planului. Ne folosim însă. Se filmează toate personajele o dată, în plan general. Cum n-au guri și se mișcă toate, nu se înțelege care din ele vorbește, replicile motanului trec asupra regelui și cele ale băiatului asupra soldatului, copilul-privitor se încurcă în cordat rîmînd totuși buimac în fața învălmășelii.

Transmisia unui spectacol solicită, principalul vorbind, un studiu aparte, în vederea unei adaptări specifice. Fierească ar fi, din anume puncte de vedere, o nouă regie, care să stabilizească mutațiile din banda sonoră, uneori noul dispozitiv de lumină și umbre, alternanța planurilor și cîteodată chiar schimbările inerente de mișcare, gest, compoziție a grupurilor, mizanscenă. Nu se face însă, ori se practică o improvizație urgentă și dezordonată care ridează fața spectacolului cunoscut ca tinere la ele acasă, îmbătrînite pe neașteptate în geamul de cristal.

Televiziunea își are convențiile ei, care funcționează implacabil, indiferent de realitatea intrată în cîmpul de observație. Chiar și atunci cînd are de-a face cu structuri definitive, în raport cu care nu-și propune decît rolul celui mai obiectiv transmițător.

ÎN CĂUTAREA FORMEI

Preocupări pozitive pentru formă.

Examine studențești filmate prin filtrul unui lait-motiv inteligent: ochii discipolilor și ochii magistrilor. Citește în culegerea întocmită de Paul Eluard: „...cea mai frumoasă parte a omului e capul... și nimic mai frumos și mai minunat nu are capul decît ochii“ (Benvenuto Cellini). „Prefer să pîtez ochii oamenilor decît catedralele“ (Van Gogh).

„În ochi se ogîndește tot ce cîntă, tot ce plînge, tot ce vibrează, tot ce înbește în suflet“ (Buffon).

Și într-adevăr, a fost un subiect plin de sensuri și ferice asociații — într-o Săptămîină.

Alt moment interesant: filmul reportaj despre Ankara, semnat de Mihai Crîșmaru și Gheorghe Pascaru. Nu știu dacă sînt profesioniști sau diletanți, dar pelicula avea o idee compozițională originală. Aparatul, pe orizontalele orașului prospectiv vitrine, bazare, forfota trotuarelor, în momente bine cadențate se oprea pentru a se mula, cu racursuri lente, pe verticale, descoperindu-ne înălțimi, clădiri avîntate, coline cu monumente, acoperșuri, cerul urbei. Capitala turcă ne-a fost recomandată astfel într-o bogăție de aspecte, contrastele diverselor straturi de civilizație suprapuse aici fiind supuse privitorului nu pentru demonstrații exterioare ci ca o caracteristică firească a unei așezări în ambițioasă dezvoltare.

PROVERBE

Apa tree, pietrele rămîn, o admirabilă colecție de proverbe românești apărută în „Biblioteca pentru toți“ (ediție îngrijită de George Muntean) propune, printre altele: „Nu mulțimea cuvintelor umple dimieria“; „nu pierde vremea ca să nu te piarză și ea pe tine“; „nu se-nope niciodată sacul de la fund“; „nu spune tot ce știi“; „nu crede tot ce auzi“; „nu toate femeile cu cheile în briu sînt gospodine“....

Potrivite motto-uri pentru rubrica „Avanpremieră“. Căci aici selecția e de obicei procară și prezentarea cam plată, puține din cele anunțate și prea puțin din modul în care se fac anunțurile solicită interesul ulterior.

„Nu poți face pe gustul tuturor“ spune înțelepciunea populară. E drept. Dar televiziunea trebuie să aibă unul, al ei, chiar și în asemenea împrejurări de loc capitale.

Valentin SILVESTRU

CINECLUB '66

EPOCA PIONIERATULUI ENTU- ZIAST

Există o firească mîndrie a începutului, a deschiderii de drumuri. În scurtă (dar nu neglijabilă) istorie a cinecluburilor românești, dreptul de pionierat îl revendică bucureștenii (Casa de cultură a studenților), brașovenii („Cutezători” de la „Tractorul”) și timișorenii (clubul C.F.R.). Anii minimele începuturi: 1957–1958. Așadar, mai puțin de un deceniu. Timpul scurs impune o retrospectivă (caracterul eterogen al mișcării cinematografice face ca un bilanț sistematic să nu fie posibil). Poate cel mai potrivit calificativ pentru etapa care s-a scris ar fi epoca pionieratului entuziast. Sfîrșindu-se puțin (sau prea puțin) despre cinematism, cineclubul s-a născut din eforturile unor încăpățînați iubitori ai aparatului de filmat. Rezistența față de nou, explicabilă în etapa debutului, justificată însă în mai mică măsură cu trecerea anilor, a făcut ca strădania cinematizatorilor din diferite colțuri ale țării să nu găsescă totdeauna necesara înțelegere. Cinecluburile au fost, adesea, rod al unui moment de entuziasm, au trăit puțin și s-au stins ca o flacără insuficient alimentată. Pentru a depăși stadiul de fenomen efemer a trebuit multă tenacitate, și în cele mai multe locuri ea a existat. La Brașov, Timișoara, București, mai apoi la Oțelul Roșu și Cluj, perseverența și speranța n-au lipsit nici o clipă. Așa se face că în luna iulie a acestui an am putut asista la o întîlnire a celor care au rezistat la dificilul maraton al cinematismului. Gazdă, Brașovul, oraș în care există de pe acum, ca rezultat al inițiativei locale, o asociație a cinecluburilor (dintre organizatori se cuvine a fi amintiți mai ales numele lui Elefterie Voiculescu).

SPRE UN AMATORISM DE CALITATE

Bucuria de a filma, de a înregistra prin intermediul aparatului ceva de care te simți apropiat, există în toate peliculele vizionate. Mai interesant mi s-a părut faptul că în cele mai multe din filmele proiectate diletanțismul, stîngăciile supărătoare nu-și mai au locul. Se practică un amatorism (termenul trebuie luat fără nici o nuanță peiorativă) de calitate, se filmează cu destulă abilitate, montajul (dacă înțeleg seama de condițiile tehnice în care se lucrează) a căpătat o anumită acuratețe. Se aud încă stridente în coloana sonoră (și posibilitățile de sonorizare sînt reduse), sînt încă bombastice unele comentarii (mai ales în acele jurnale, la care textul se vrea bilant exhaustiv) dar seederile de această

natură sînt senzabile și nu au darul să umbrească cîtele virtuți ale filmelor pe 16 mm.

S-a vorbit de preferința cinematizatorilor pentru drumetie. Afirmatia se justifică printr-o bună parte din scurt metrajele vizionate. Documentarele de peisaj dovedesc receptivitatea la frumusețile naturii, bun gust, sensibilitate. Faza turistică care filmează „soveniri de familie” a fost depășită. *Popas* (realizatori Emil Matei și Paul Kovacs de la Oțelul Roșu) este un feroc răgaz de trei minute în mijlocul unui decor acoperit de zăpadă la Porțile Transilvaniei. Cu mai puțină abilitate, dar altfel, cu o reală vibrație la farmecul naturii, *Popasul în Delta* al cinematizatorilor constanțeni (cineclubul „Tomis”) nu se numără printre cele cu „vechime” dar se arată hotărît să progreseze (vechime ne poartă în lumea apelor și a păsărilor Deltei. Timișorenii sînt și de data asta mai ambițioși. Filmul lor *Frumuseți băntene* (realizator principal, Victor Albu) vrea să ne ofere un amplu panoramic asupra locurilor cunoscute. Montajul a funcționat însă mai puțin (este explicabil regretul cu care renunță un cinematizator la fiecare metru de peliculă filmată). O imagine de bună calitate, cu un comentariu lipsit de grandilovență și punctat adesea de un bîneșonit umor, filmul realizat la clubul CFR vîrșă să spunea prea multe nu izbutesc să treacă în egală măsură emoția față de marelui număr de locuri vizitate. Bănățenii s-au revansat printr-o idilă în pragul toamnei (*Toamnă timișoreană*), film în care peisajul, reflectînd starea sufletească a eroilor, capătă valențe poetice.

O DIRECȚIE EFICIENTĂ — DOCUMENTARUL INDUSTRIAL

În cadrul discuțiilor purtate la întîlnirea brașovenă, o întrebare a fost foarte frecventă: ce drum sînt urmări în filmele noastre? Drumetia, de care vorbeam mai înainte s-a dovedit o cale. Nu singura și, credem, nu cea mai eficientă. Două documentare mai vechi amintesc posibilitățile mari pe care le au cinematizatorii în asigurînd pe peliculă evenimente importante petrecute în lumea care îi înconjoară, în munca de fiecare zi. *Lucrări mecanizate la cale* (cineclubul „16 Februarie 1933” din Timișoara) și *Opt minute* (cineclubul Oțelul Roșu) sînt exemple concludente. E o cale care înseamnă altceva decît drumetia (oricît de frumoasă ar fi ea), o cale ce deschide perspective noi, punînd existența cineclubului și sub semnul atîtului, nu mai al planului. Tîmpuriu atît (în ambele sîm credem că ar fi abandonat), drumul de care aminteam merita să fie urmat atît de debutanți, cît și de veteranii în cinematism.

În acest sens, atît *Lucrările mecanizate* cît și *Opt minute* rămîn printre peliculele de rezistență ale cinematizatorilor, care nu s-au perimat datorită timpului, au un tensiunea unor bune reportaje. Invitația de a privi cu mai mare atenție în jurul tău se face astfel necesară. Rezultatul de calitate care vine de la o astfel de observație a fost demonstrat prin exemple.

FILMUL JUCAT — O MOMENTĂ!

Afirmatia (aparținînd unuia dintre participanți la discuție) mi se pare a fi doar pe jumătate adevărată. Asta pentru că într-adevăr există oameni care vin la cineclub doar pentru „a se vedea pe vizor”. Dar, și faptul e constatat tot la fața locului, nu puțini sînt aceia pe care-i aduce dorința de a cunoaște tainele aparatului de filmat, de a reuși să-l rîmînașcă, de a-și însuși arta regiștorilor și rigorile montajului. Cei atrași de „momenta” unui rol, dacă nu au o adevărată dragoste pentru film, devin repede „păsări călătoare”. Experiențele de film jucat demonstrează, în cea mai mare parte, că genul întrece posibilitățile cinematizatorilor. Chiar atunci cînd apar teme de actualitate civică (așa cum se întîmplă în *Despre preocupări*, realizat la Oțelul Roșu), filmele în cauză sînt destul de modeste ca rezolvare artistică. Nu mi se pare o soluție adevătată cinematizatorilor nici solicitarea interpretelor profesioniști. *Timidul*, film în care timișorenii au apelat la concursul actorului Alexandru Ternoș, rămîne un caz izolat și este interesant, în privința posibilităților cinematizatorilor, mai ales prin montaj și efecte sonore (regizor Sîndu Dragoș). Cu mai multă fantezie și mai la obiect sînt filmele părțile jucate în realizarea Casei pionierilor din Brașov, *Eroii preferați*.

ȘI CULTURA CINEMATOGRAFICĂ?

Revenim la o întrebare pe care o punem cu trei ani în urmă în paginile revistei noastre. Admițînd distincția firească între cinematism și activitatea de rîspîndire a culturii de film, nu mi se pare a fi nimerit, cît puțin în condițiile în care a început și s-a dezvoltat mișcarea cinematografică de noi, să le separăm printr-o barieră de netrecut. Un bun cinematizator nu se poate mulțumi doar cu unele cunoștințe tehnice în privința aparatului de filmat. El are nevoie și de o perspectivă estetică asupra cinematografiei, trebuie să investească să vadă, să selecteze, să observe diverse modalități de a trata subiectele, să aibă un orizont asupra evoluției în timp a filmului artistic și a celui documentar. În practică, cinecluburile s-au dezvoltat împletind armonios cele două activități. Abe-ul cinematografic (întil la uzinele „Tractorul” din Brașov, duminicile de conferințe și proiectări de la cineclubul timișorean, ciclurile din istoria cinematografiei organizate la Oțelul Roșu, Baia Mare sau București sînt exemple de căror roade s-au văzut și se văd. Asociația cineaștilor, Consiliul

pentru rîspîndirea cunoștințelor culturaleștiințifice și Arhiva Națională de filme au avut un rol de seamă în susținerea acestei destul de tîmîncine activități de cultură cinematografică. Situația creată (în luna martie) prin trecerea cinematografulor sindicale la întreprinderile cinematografice regionale a făcut ca pentru moment activitatea de cultură cinematografică să stagneze. Toți participanții la întîlnirea de la Brașov s-au arătat interesați să reia manifestări de această sîmîncă dorință de cunoaștere a valorilor celor mai reprezentative ale celei de a șaptea artă să nu fie lăsată neîmplinită. Cultura cinematografică are un cuvînt de spus în formarea aceluia „spectator educat” de care vorbea, cu mai mulți ani în urmă, Mihail Sebastian. Spectatorul care se vrea cultivat, cinematizator sau nu, solicită filme și cineclubul este cadrul cel mai potrivit pentru a le viziona. Se înțelege de la sine că n-au născut un efect proiectările făcute la întîlnire, fără pregătire prealabilă și mai ales fără concluzii. Dezbaterile pe marginea filmelor vizionate, uneori neglijate, alături de a dreptul gîrse din program, mi se par absolut necesare.

PREMISE PENTRU VIITOARE CONCLUZII

Întîlnirea de la Brașov a făcut să nu mai stea sub semnul întîrebării existența unei activități cinematografice în țara noastră. Calitatea unora din peliculele prezentate (la locul potrivit am vorbit despre aceasta) a arătat că cinematizatorii au știut, prin eforturi proprii, să depășească faza diletanțismului. Ar fi poate prematur să vorbim de o largă mișcare cinematografică. Dar ar fi tot atît de nedrept să negăm existența unei atracții sporite spre film, a nașterii conștientă, în locuri foarte diferite ale țării, a embrionelor de cinecluburi. Pentru a nu mai asista la inaugurări pripite și dispariții (sau agonii) intristătoare (cum se întîmplă cu unele cinecluburi din București: Casa de cultură a studenților, Constructorul — din Baia Mare, Galați) se impune un complex de măsuri. Ne îndăgîm să sugerăm doar cîteva:

— fixarea de către Asociația Cineaștilor, în colaborare cu forurile direct tutelate (sindicate, UTC, așezămînte culturale) a unor norme principale de existență și activitate a cinecluburilor;

— asigurarea unei îndrumări artistice și tehnice competente, prin intermediul regiștorilor, operatorilor, tehnicienilor din cele trei studii cinematografice;

— reorganizarea pe baze sistematice (sub îndrumarea ACIN-ului și Arhivei Naționale) a manifestărilor de cultură cinematografică și asigurarea continuității acestor activități;

— organizarea periodică a unor întîlniri ale cinematizatorilor (pe plan regional și, atunci cînd va fi cazul, republican) care să permită vizionarea reciprocă a producției de filme și schimbul de opinii.

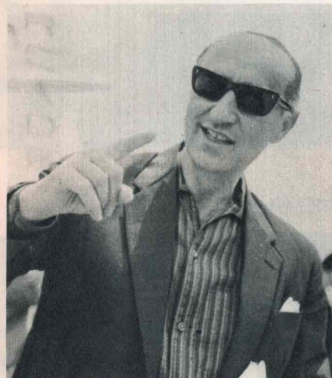
AI. RACOVICĂNEANU



Din cauza calității sale de membru al juriului, realizatorul iugoslav Dusan Vukotic n-a concurat în festival. Cum multe dintre filmele sale au fost văzute de către publicul Cinematecii, oferim spre confruntarea imaginii pe care și-au făcut-o despre autorul Ersatz-ului această fotografie surprinsă în timpul unei discuții cu directorul studioului «Animafilm», Marin Pirianu (stînga).



Vineri 24 iunie 1966, orele 18. Festivitatea de deschidere a primului Festival internațional de animație. În fotografie, de la stînga la dreapta: Ion Popescu Gopo, Ana-Maria Popescu, Pierre Barbin, secretar general al A.S.I.F.A. și director al festivalurilor de la Tours și Annecy, Ivan Ivanov-Vanov (URSS), membru al juriului, Paul Grimault (Franța), realizator de filme animate, într-o discuție evident neoficială.



John Halas (Anglia) a avut trei filme în Festival. Văduva și porcul, Orchestra Palm Court și Păsări, albine și berze. Filmele lui au adus în Festival o undă de umor. Umor sarcastic, binevoitor sau dulce. Umor conținut în idee, în trăsăturile personajelor, în desen. Filmele lui sînt ca niște superbe anecdote povestite în imagini mișcătoare.

SECVENȚE -



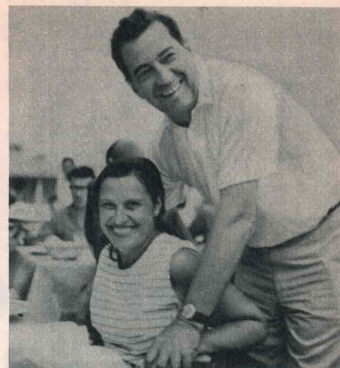
Una dintre personalitățile marcante ale festivalului: realizatorul japonez Yoji Kuri (stînga) alături de soția sa. Unul dintre filmele lui Yoji Kuri, Samurai, a obținut pe foarte bună dreptate, Premiul pentru originalitate. În dreapta fotografie: regizorul român Virgil Mocanu și Firu Dumitrescu, doi dintre realizatorii filmului Basm.



Daniel Libaud (Franța) a adus în festival un film straniu, realizat pe desene de copii cu tema: trenul. Animate și puse într-o ordine de poveste, desenele vorbesc nu numai despre lumea copiilor, ci despre lume și viață în general. E un film plin de poezia suavă a copilăriei, un film în care melancolia și bucuria se simt bine laolaltă, un film în care gîndirea matură se ridică în apărarea inocenței.



„Filmul animat — spune Boris Stepanțev (U.R.S.S.) trebuie să se adreseze nu numai rațiunii, ci și sentimentelor.” Ceea ce Fereastră, filmul său, face cu prisosință. Fereastră este un vis despre dragoste care se termină în momentul în care s-a împlinit, iar omulețul lui Stepanțev — un vizitor incorijibil, un omuleț care repetă într-o linie dulce și vibrantă sensibilitatea și grația lui Boris Stepanțev.



John Hubley (S.U.A.). La baza filmelor sale stă întotdeauna o poveste filozofică. Imaginile nu sînt comentate prin cuvinte, ci invers — ele sînt cele care comentează textul vorbit, îl urmăresc ca un acompaniament muzical sau coregrafic, îl subliniază vizual frumusețea și ideile. La Mamaia John Hubley a venit împreună cu soția sa Faith Hubley cu care de altfel colaborează la toate filmele sale.

SECVENȚE



Numele: Jean-Claude Vuarchère și Jean-Paul Joubert.

Domiciliul: Annecy.
Ocupația: Studenți. Primul — la arte plastice; al doilea — la filozofie.

Vîrsta: 40 de ani — adică 20 de ani fiecare, vîrsta marilor pasiuni...

...I-am întîlnit la Mamaia, soli insoliti ai tradiției festivaliere din orașul lor natal. Au sosit «à bout de souffles» cum spuneau, în ultimul moment, pentru a vedea festivalul filmului de animație.

(La Annecy n-au pierdut nici un festival, nici o vizionare, nici un film). Au aflat că Mamaia a preluat stafeta și — după ce și-au dat examenul, au pornit la drum. Bagaj, puțin; entuziasm, nepuizabil; mijloc de locomotivă, ce se nimereste; carburant, pasiunea. Performanța stă în faptul că au realizat Annecy-Mamaia cu auto-stopul. Jean-Claude și Jean-Paul vor să devină cinești. Cu tot dinadinsul. Vorbesc dezinvolt despre artă, despre înnoiri, despre funcția socială a filmului. Fac parte, se pare, din generația celor de loc insensibili la problemele contemporanității.

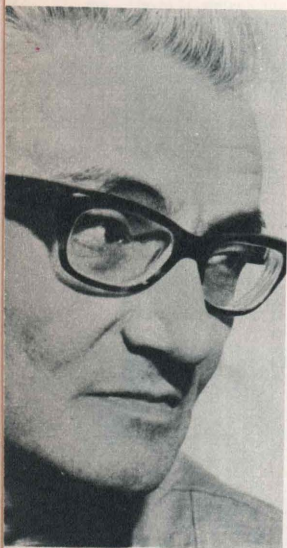
I-am văzut pornind de la Mamaia înapoi spre Annecy, tot cu auto-stopul.

victor ILIU

PROFILURI
REGIZORALE
ROMÂNEȘTI

ci
ne
ma

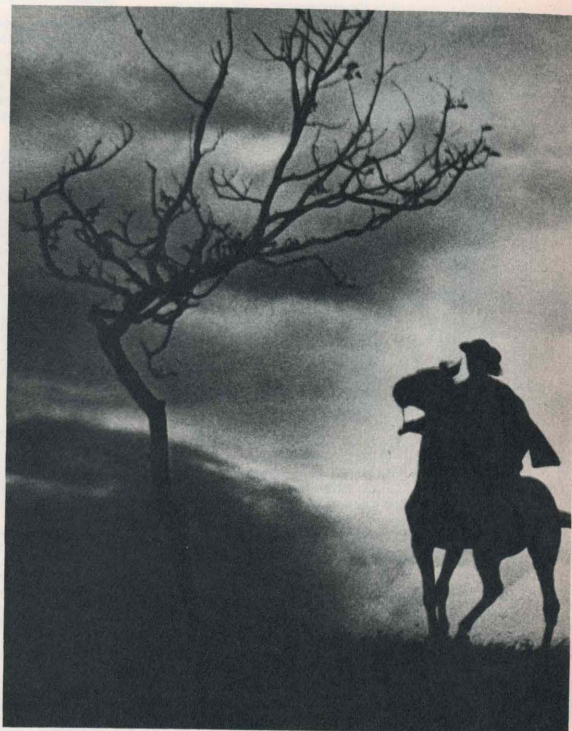
și mitologia cinematografică românească



Critica a trecut adesea destul de grăbită pe lângă valorile și factura inedită a filmelor lui Victor Iliu. Graba a fost însoțită uneori de prejudecăți și aprecieri improprii, formulate în ignorarea datelor reale ale esteticii regizorului. În **Moara cu noroc** s-a considerat că ar fi vorba despre setea de înăvuire condamnată a unui circumar — și cam atât. Creația regizorului a fost astfel așezată în perspectiva unui realism critic linear, iar atunci când materia artistică a filmelor și imagistica lor refuza să încapă în patul procustian al cronicii, au apărut și obiecții: personajelor vădit metaforice din **Comoara din Vadul Vechi** li se reproșa caracterul «nerealist» pentru faptul că nu sînt și ele slabe și palide pe vreme de secetă. «Cum stăm atunci, cu concepția materialistă?» întreba pieziș criticul, doct și îngrijorat pe plan filozofic, după ce nu reținuse din film decît o abilitate de ordin livresc.

Ceea ce a putut să scape uneori comentatorilor fiecărui film în parte se relevă cînd opera este considerată în întregul ei — ca o contribuție substanțială și adesea strălucitoare la întemeierea unei școli cinematografice românești. Cu trecerea anilor, filmele lui Victor Iliu cîștigă în ochii spectatorilor o nouă vitalitate. Revizionate, ele surprind prin aceea că sînt mai vii și mai dinamice decît imaginile și impresiile sedimentate după premieră.

Victor Iliu împărtășește astfel soarta celor care creează elementele unei mitologii. Autorii necunoscuți ai baladelor vor fi recitat sau vor fi cîntat semenilor lor primele variante — probabil mai sumare sau, dimpotrivă, încărcate de balast verbal — și vor fi avut fără îndoială succes, vor fi impresionat, fiindcă evenimentele de referință erau încă vii în memoria tuturor, dar puțini s-or fi gîndit că ceea ce aud va dura și va depăși interesul momentan și local al



...auzul atent la mișcările nevăzute ale nopții



evocării unor întâmplări sau ființe cunoscute. Satisfacția maximă la audierea primei forme a unei balade se va fi consumat în recunoașterea datelor știute de toți, iar efortul conceptual al unuia dintr-ai lor va fi trecut aproape ca oarecare, ca și cum ar fi fost lesne la îndemână oricui, dat apoi uitării, pînă la desăvîrșirea anonimatului. Considerația care va fi înconjurat pe autor va fi luat cu timpul o formă abstractă, fără obiect, fiindcă, artist prin vocație și nu prin profesie, el va fi produs un singur cînt sau unul singur memorabil, cînd geniul său va fi fost solicitat să comenteze un fapt cutremurător petrecut prin locurile acelea.

Ede observat că mitologia unitară a românilor își împlinește motivele diversificate considerabil pe regiuni. Culegînd literatură populară în Ardeal, Eminescu a desemnat numeroase teme comune întregului folclor românesc, alături de bucăți care i se păreau mai puțin obișnuite, în cîntecele ardelenilor fiind frecvente

temele înstrăinării, ale cătăniei la împăratul, ale chinului moral care însoțește tentația aurului — aceasta din urmă dezvoltată, în condiții sociale și naționale vitrege, ca o posibilitate de afirmare a independenței personale. *Ciudată!* scria Eminescu pe marginea unei piese și sublinia cuvîntul de trei ori: «Orb am fost eu la vedere/ Cînd am fost să-mi iau mulere/ Mă bucuram la avere/ Și-am luat fără plăcere/ Luai strigoaia din lume/ Să-mi aducă bani cu sume/ Să mă fac bogat cu nume...» Sînt teme care vor fi intens cultivate de Slavici și Rebreanu. Ardelean de obîrșie, Victor Iliu preia fondul comun al tematicii mitologice și în primul rînd ideea dreptății naturale, a sancționării crimei care coboară din **Miorița** și **Toma Alimoș** în **Baltagul** lui Sadoveanu sau **Năpasta** lui Caragiale, dar situează acest filon pe un plan oarecum secundar. Căprarul Pîntea din **Moara cu noroc** vrea să-l dovedească pe Lică Sămădău criminal, ca să se răzbune, pentru că de mult

Ca un ecou transfigurat al mitului descăle-cării, și primul și al doilea film al lui Victor Iliu se deschid cu stabilirea eroilor pe locurile care le sînt hărăzite sau cu întoarcerea la propria lor vatră. Dintru început, între erou și spațiu se stabilește o relație organică, Iliu făcînd operă de pionierat și prin aceea că dă pentru prima dată filmului românesc respirația funcțională a peisajului natural, a plen-airolui — esențială pentru modularea limbajului cinematografic. Decorul Morii cu noroc a fost construit pe locul unui han autentic, undeva în Țara Bîrsei, între două fălci de pădure, la drum deschis, umbat de lume felurită. Drumul urcă de sub pădure, trece prin fața hanului și se pierde în cîmpie, iar prin spate coboară o cărare ascunsă, dinspre coama dealului, pe lîngă un arbore stingher, zbuciumat fără încetare, mai să fie smuls din rădăcini — fiindcă acest ținut, aflat la înfrîngerea de drumuri, e și în bătaia vînturilor mari și nemiloase. Arborele

Noaptea vin oamenii lui Lică Sămădău la Moara cu noroc.

Respirația viețuitoarelor și vitalitatea oamenilor se redeșteaptă noaptea.



...dincolo de pereți — o taină latentă



cînd ei erau tovarăși de hoție, Lică i-a luat femeia. Anița din **Comoara din Vadul Vechi** îl urăște de moarte pe Prisac și încearcă să-l prindă cu dovezi, bănuindu-l a-i fi îndemnat mama la sinucidere. Și Sămădău și Prisac sînt însă urmăriți drept criminali mai mult în ordinea morală, iar personajele justițiere nu se află pe primul plan al acțiunii. Întreprinderea lui Pîntea e, în **Moara cu noroc**, colaterală, în centrul atenției aflîndu-se tribulațiile circiumarului Ghiță, fost cismar la Înău. El închiriază hanul de la Moara cu noroc, loc cu vad mare și spornic la cîștig, dar primejdut, făcîndu-și socoteala că va scăpa astfel la lumină, nu va mai trebui să lustruiască cismele baronilor și grofilor, și-și va face viața așa cum gîndește, cu sentimentul că e stăpînul de drept al locului.

acesta stingher și bătut de vînt e de altfel un lait-motiv al filmelor lui Iliu, de la documentarul **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia** la **Comoara din Vadul Vechi**.

Fotogenia cultivată de Victor Iliu este aceea a contrastului vibrant dintre alb și negru. În imposibilitatea de a fixa pe peliculă motivele cosmice atât de frecvente în folclorul românesc — soarele și luna și stelele — cineastul le rezumă prin efectul lor luminos, urmîrind ciclul zilei și al nopții, definitoriu în filmele sale pentru destinele umane. **Moara cu noroc** începe și sfîrșește noaptea, iar faptele cele mai de seamă din acest film, ca și din **Comoara din Vadul Vechi**, se petrec tot noaptea. Noaptea bat prima dată la poarta hanului oamenii lui Lică Sămădău, noaptea e călcat arendașul din Înău,

O liniște de sfârșit de
lume sau calmul obosit
al unui mare ajun.



Un teren nou de con-
fruntare: munca.



noaptea pleacă oamenii din Vadul Vechi ca să caute comoara imaginată a lui Prisac. Mania nopții îi apără de dogoarea de foc a zilei secetoase, și răcoarea ei reanină respirația plantelor și a vieuitoarelor, deșteaptă vitalitatea oamenilor și deschide ochii urezi ai Anei și ai lui Ion, unuia asupra altuia. În îmbrățișarea nopții, ei se răzvrătesc parcă împotriva sterilității cerului, iar prima ploale, rară și fugară, vine tot noaptea, peste pământ și peste creștele înfrîntate ale căutătorilor de comori. Regizorul are auzul ascuțit, atent la mișcările nevăzute ale nopții și totdeauna în filmele sale simți dincolo de pereți o taină latentă, o arătație stranie. Victor Iliu a găsit astfel un corresponsent cinematografic de nuanță dimensiunii cosmice a mitologiei românești, eroii săi trăind în puterea nopții așa cum eroii la Sado-veanu trăiesc în puterea elementelor multiple ale naturii, a secetii sau a ploilor, cînd vin apele mari, aducînd vreo moară providențială pe Siret care le schimbă cursul vieții — sau al unui viscol năpraznic, care curmă cu forța destinului o cale nelegiuită. Hangiul de la Moara cu noroc viețuiește cu frica lui Dumnezeu, dar și a hoților, fiindcă hanul e în calea lor și mulți îl pîndesc. El e nevoit să se lase jecmănit

ziua în amiaza mare de către căpetenia porcarilor, susținut de baron, ca să evite atacul nocturn, cu crimă și foc. Îi promite chiar lui Sămădău complicitatea, ca să poată rămîne în acest loc mînos, dar sufletul său e neliniștit, iar noaptea, după ce și-a numărat bănetul, ascultă îngrijorat foșnetul împrejmirilor. Lumina apropiată a unei luminări deștează chipurile celor din han din pasta negră a nopții, dezvăluindu-le trăsăturile sculptate de patimi. Diminețile vin totdeauna ca după o noapte nedormită, și înconjoară hanul cu lumina irizată a răsăritului, cufundîndu-l într-o liniște primordială, ca în duminica de Paști, cînd hangiul și nevastă-sa așteaptă, în finalul filmului, deslegarea chinului lor. Amîndoi îl așteaptă pe Sămădău. Femeia îl așteaptă la intrare, în fața porții cu arc, profilată pe cerul care iradiază o lumină intensă, dar calmă și uniformă. Linia lentă arcurii a porții, ca un ecou al reliefului undulatoriu, accentuează liniștea cadrului și a eroinei îmbrăcată în haine de sărbătoare. Chipul ei trădează un fel de paralizie a voinței, iar melodia îndepărtată a clopotelor întărește iluzia clipei clipe de liniște. Sămădău are frumusețe de haiduc și femeia îl așteaptă, parcă fără să-și dea seama, cu alte sentimente

decît ale bărbatului. În acest cadru de o vibranta frumusețe și puritate, cu bogate semnificații, descifrăm senzația difuză a cedării cu cugetul împăcat în fața celui care va veni și căruia femeia presimte că nu i se va mai putea împotrivi, încercînd sentimentul inexorabilului, caracteristic mitologiei românești, ca o modalitate proprie de raportare la destin. Fiindcă se vor întîmpla lucruri crîncene, iar «nuntă» pe care o așteaptă femeia va fi, ca în baladă, «cu lacrimi de sînge». («Iar tu, de omor/ Să nu le spui lor/ Să le spui curat/ Că m-am înșurat/ C-o mîndră crăiasă/ A lumii mireasă/ Că la nunta mea/ A căzut o stea...») Lică vine cu aur și argintărie furată, pentru schimb, și circiumarul se pregătește să-l predea lui Pinte, dar femeia se interpuie fără voie, încurcîndu-i; circiumarul o folosește atunci ca momeală, ca să aibă timp să-l aducă pe căpr și Lică o va poseda; circiumarul își va ucide nevasta la întoarcere și va fi ucis la rîndu-i de Lică revenit după șerparul uitat, pentru ca să piară și el în flăcările hanului, sub amenințarea puștii lui Pinte — justiționarul, singurul care supraviețuiește.

În *Comoara din Vadul Vechi*, urmărim parcă un alter ego al circiumarului de la Moara cu noroc, trecut prin aceleași năpaste, dar scăpat cu viață. Și el a rămas fără femeie și nu se știe dacă n-a ucis-o, iar copiii și i-a trimis altundeva, întorcîndu-se în casa pustie, ca să ia totul de la început, singur, fără să se mai buzie pe noroc și nici pe înțelegerea cuiva. Este în acest personaj o disperare fără liman, ca la un om căruia i se năruie peste noapte tot ceea ce a făcut peste zi și îi rămîne o singură nădejde — aceea a brațelor sale bune pentru muncă și a ființei sale pe care e gata să o învestească întreaga ca să-și împlinească ambiția. Își rîde de aceea de consătenii care mai pot crede în himere, înscenîndu-le spectrul comorii, în timp ce el se aruncă sălbatic asupra pămîntului — singura certitudine — muncindu-l, ca să-i smulgă bogăția. Ambiția sa, care va fi fost cîndva, asemeni celei a lui Ghiță circiumarul, determinată de dorința de a scăpa de impilare și umilință, a degenerat, după atîtea fapte neștiute care i s-or fi întîmplat, să a devenit o sete de avere oarbă și auto-nimicitoare. Tema dreptății naturale suferă în acest film o însemnată metamorfoză, mitul fiind integrit de viziunea științifică sau știința despre om a proletariatului. Prisac vine în sat însoțit de un argat, ca și Ghiță circiumarul, la han. Optica e însă de data aceasta a argatului, care trece în prim plan și relatează faptele. Argatul îl urăște de moarte pe Prisac și vrea să-l piardă, ca să-și apere dreptul și iubirea, dar își alege un teren nou de confruntare, neobișnuit: munca. Fiindcă Prisac însuși nu mai are altă șansă și patima îl împinge să se zidească de viu în pămîntul sterp și pietros, argatul se alătură acestei întreprinderi demențiale, cîntînd că-l va vedea pe Prisac la pămînt, înfrînt fără alte arme. O secvență antologică este aceea a argatului pe deal, în care mijloacele regizorului s-au sublimat, atingînd forma lor cea mai concentrată și mai pură. Preocupat de ideea «spectacolului natural integral», Victor Iliu urmărește să obțină expresivitatea simultană și unitară a tuturor elementelor din spațiu — a cerului decolorat ca după o uriașă combustie cosmică, a pămîntului uscat, dizlocat în brazde uriașe, pietroase, a animalelor de muncă însetate ca și oamenii, a vîntului care nu mai poate sufla și abia mișcă pieile cailor căzuți în brazdă, agățate de crengile fără frunze ale copacului. Totul respiră o liniște de sfârșit de lume sau calmul obosit al unui mare ajun, în care agitația eroilor noștri e cu atît mai zadarnică. În fața naturii și argatul și stăpînul se dovedesc tot atît de puternici sau tot atît de slabi și supraviețuiesc. Aici se produce saltul în ordinea conștiinței, fiindcă Ion, care nu l-a putut înfrînge pe Prisac nici prin muncă, parvine la ideea că dreptatea naturală sau individuală nu mai e eficientă sub nici o formă și e nevoie de una nouă, de dreptatea oamenilor, a colectivului, a societății.

Nu mai o amplă monografie ar putea să diferențieze critic bogăția acestor teme, mișcarea lor vie în imagini.

Valerian SAVA

FESTIVALURI - FESTIVALURI - FESTIVALURI



Familia omului a fost unul dintre cele mai interesante filme din cel de-al 6-lea Festival național polonez și deținătorul premiului I. Regizor: W. Slesicki.



Înainte de întrecere, reportajul regizorilor M. Marzynski și K. Sunagier, de asemenea premiat la cel de al III-lea Festival internațional al filmului de scurt metraj de la Cracovia.

CRACOVIA 3

Programul celui de-al treilea Festival internațional de scurtmetraj de la Cracovia își invită în fiecare zi participanții de la ora 17 la ora 19 în sala Filarmonia, iar de la 20,30 la 22,30 tot acolo, spre a le prezenta filmele festivalului. În total patru ore și ceva de proiectie. În afara celor două vizionări competiționale mai există posibilitatea de a vedea la ora 14,30 în sala Apollo sau la diferite ore din zi anunțate politicos prin invitații, filme neafiate în concurs dar care merită să fie văzute. Din păcate ceva trebuie pierdut. Cei mai mulți au preferat să piardă filmele neînscrise în concurs și nu știu dacă aceia printre care și subsemnatul nu s-au pălănit un pic. Dacă ar fi să judec după filmele românești rămase în afara competiției Gara, Plante acvatice, Universuri picturale, n-ar mai trebui să am nici un dubiu.

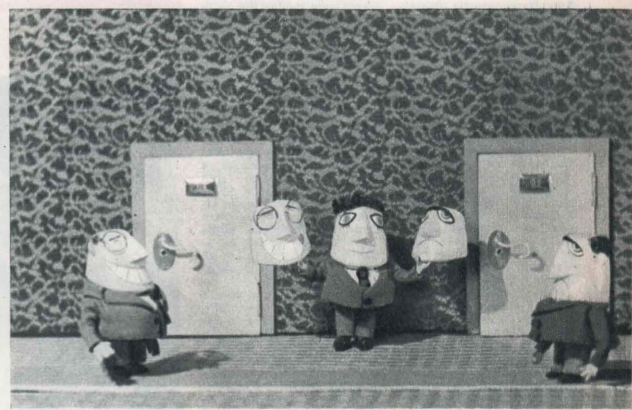
Selecția ne-a pus la dispoziție 75 de filme, cîte două de fiecare vizionare, în medie cam 16-18 filme pe zi, în funcție de lungimea lor. După 18 filme — bineînțeles variate ca gen de la reportaj la film de animație trecut prin păpuși și documentare să zicem, despre cum se recuperează corbillele scufundate, — hotelul care se află la cinci minute de sala Filarmonia devine un obiectiv de neatinș, o reduță pentru cucerirea căreia nu era sigur că

nu va trebui să ne dăm chiar viața. În zilele bune erau 16 filme. Sau 15. Sau 14. Poloneze, suedeze, franțuzești, nemțești, americane, bulgărești, etc., etc. Documentare, reportaje, scurtmetraje jucate, filme de animație, experiment cinematografic, anechete cinematografice etc. fiindcă în acest generos festival toate genurile scurtmetrajului au avut dreptul la viață cu condiția să se înscrie în tematica festivalului, iar tematica era Omul secolului XX și problemele sale. Dar oare ce nu este problemă a omului secolului XX? Viața la țară, viața la oraș sau pe o planetă simbolică imaginată; demonstrațiile de virtuozitate ale unor parașutiști, birocrația, bătrînețea, dragostea, erotismul, copiii, lăminarele, viața embrionară, coridele, muzeele, vapoarele etc. Incelul cu Incelul a devenit limpede că omul secolului XX are mult prea multe probleme pentru un festival care durează de fapt cinci zile și are la dispoziție mari și late 20 de ore de proiectie. Incelul cu Incelul a devenit evident că mai rămîne foarte puțin timp pentru discuții, conferințe de presă etc. Prea puțin timp în primul rînd pentru rumegat hrana spirituală cu care cele 27 de țări participante la festival ne-au năruit zilnic. Prea puțin la urma urmelor, prea puțin timp pentru văzut a ceea ce Cracovia cu Wawelul

ei, cu străzile misterioase și pline de atmosferă la orice oră din zi și din noapte, cu catedrala Mariacki, Notre Dame-ul cracovian și cu celebra piață mare în care, după spusele translatorii noastre, trebuie neapărat să te duci dacă vrei să te întîlnești cu cine dorești. Să scriem încă o dată mare PEEA PUTIN și să trecem la fapte. Deci: 27 de țări, 75 de filme, 16 hors concours (de ce n-au fost prezentate ca atare în două vizionări speciale nu știu, dar presupun că pentru ținuta zilnică a proiectoarelor întrucît aceste 16 filme erau deja premiate la diferite alte festivaluri internaționale). 15 filme de animație — păpuși, carton etc. incluse pentru ultima dată în anul acesta într-un festival de scurtmetraj, și restul adunat sub titlul generic documentar.

OCHIUL SECOLULUI XX

Documentar înseamnă deci filmul despre recuperarea unui vas, dar și povestea unui taur din momentul în care este prins și pînă în momentul în care e ucis în arenă (Drama taurului). Navigatori care disoară sau Cîntecul lumii lui Jean Lurgat. Înainte de întrecere, un reportaj polonez despre pregătirile în vederea întrecerii dintre două orase și Afacerea Dreyfus, film franțuzesc, o combinație



de desene și documente filmate ale vremii. Genurile din cadrul documentarului s-au desfășurat cumva pe naționalități, uneori chiar pe grupe de țări. Polonezii, ca să începem cu gazdele, au prezentat mai ales filme realizate cu metoda cinematografului direct, a reportajului sau a anchetei cinematografice. Filme-anchetă — desigur deosebite prin temperamentul națio-

nii-mamă — au prezentat și cehii și R.D.G. și nici noi n-am lipsit cu Oțenii din Oțenia și Navigatorii care dispar (care după cum se știe a obținut prima Mențiune principală din festival). Tărilor nordice au tulburat festivalul cu un val de poezie și erotism nu lipsit de calități artistice și cu totul înscrise în tema celui de-al treilea Festival internațional cracovian. Din păcate cele mai multe dintre

Imagine din desenul animat Mascarada al regizorului bulgar A. Topuzanov, care a obținut una dintre mențiunile Festivalului internațional.

PESARO 2

ele erau în afara concursului. Statele Unite au detinut partitura umoristică — dulce, amară sau neagră dar umoristică. Franta a preferat să se adreseze secolului XX mai mult cu milioanele filmului de animație și a reușit să câștige cele două premii cu *Melcii* al lui René Laloux (*Dragonul de aur*) și cu *Planeta verde*, tim făcut de un polonez — Piotr Kłamer — în Franta. Cele mai bune filme ale italienilor au fost două filme de animație — *Domnul Rossi își cumpără un automobil*, o farsă animată despre domnia absurdă a mașinii (ca vehicul asupra omului) și *Vorbe, imagini și negru*, o fantezie tulburătoare care face din fotografii, reclame și inserții montate suprapuse — legate așa încât să capete un sens, o pilulă perfect reprezentativă a secolului XX și a ceea ce înseamnă el, o pilulă care se rostogolește de la cea mai înaltă treaptă a luxului și superficialității până în abisurile războiului, deznădejdii și mizeriei.

În general, în creații artistice a filmului animat a depășit-o pe cea a scurtmetrajului, fiind seamă că aceasta a fost totuși în minoritate. S-a vorbit puțin la Cracovia despre faptul că animația începe să câștige din terenul scurtmetrajului, să rezolve mai bine, mai interesant și la un mai înalt nivel artistic problemele genului. S-ar putea să fie și adevărat dar dacă mă gândesc la filmul făcut de Harri Stoicov și Sawa Kulis, *Ultimele scrisori*, care au luat Marele Premiu al Festivalului, film făcut numai cu materiale de arhivă și având drept comențiu fragmente din ultimele scrisori pe care prizonierii nemți le-au trimis acasă, dacă mă gândesc la *Pedeapsă* mai mare decât pedeapsa, film polonez despre o închisoare de femei, la *Stampa*, social-satiric ucrainian distinct cu unul dintre premiile principale ale festivalului, la *Drama taurului*, la interesantul experiment american *Mof-noc*, despre care dacă spun că titlul trebuie citit pe dos, se cheamă că am spus totul despre film, dacă mă gândesc la câteva din cele mai interesante filme ale festivalului premiate sau nu, parcă problema supremației viitoare a desenului animat încetează de a mai fi o problemă.

E drept că o anumite răspundere în viața scurtmetrajului există. Peste valul de anchete și filmări prin surprindere care blințuie anul trecut lăsdin în urmă certitudinea unei găsiți de drumuri, apele s-au închis la loc și e împedecă că trebuie căutat și găsit alt vad pentru filmul documentar — cel puțin cel văzut la Cracovia — oscilează destul de puternic între filmul de ficțiune și documentarul propriu-zis. În general, ceea ce se prezintă ca film documentar este un material ales cu grijă, fie că alegerea se face înainte sau după filmare, cu grijă și cu un ochi lucid, un ochi aproape rece, un ochi care pătrunde dinăuntrul unde vrea, scotoce-

te avid să scoată la lumină ceea ce-i trebuie în sprijinul unei analize neiertătoare. Este fără îndoială ochiul secolului XX. Privirea lui este gravă sau sarcastică, în cel mai bun caz binevoitor în cel mai rău. Nu-i lipsește zîmbetul și nici hotărârea de ris. Ceea ce lipsește poate acestor priviri este un pic de tandrețe pentru ceea ce vede și înregistră, un pic de poezie, un strop, măcar un strop de dulceață. Se pare că timpul poeziei cinematografice a intrat în eclipsă. Poate s-a refugiat în scurtmetrajele de ficțiune și mai ales în cele nordice. Poate va dispărea pentru multă vreme din peisajul documentarului. Oricum, la acest festival poezia a fost în asemenea minoritate încât odată vită într-o pelucă oarecare, aproape jena ca un lucru interzis sau nelalocul lui. Omul secolului XX zugrăvește de filmele prezentate la Cracovia apare mai curind suprat pe el, mai curind dispus să-și dea palme decât să-și otere zîmbete și fiori.

INCOTRO ȘI PÂNĂ UNDE

Ce se va întâmpla cu filmul documentar în anul în care vine, ce haină va îmbrăca, ce mască își va pune, este mi se pare o întrebare care merită pusă sub toate formele ei. Regimul lui de viață legile existenței sale în lume dintre țările lumii îl obligă fără îndoială să hotărăscă într-un fel asupra destinului său. În aproape toate țările din occident distribuția unui documentar pe piața cinematografică este o problemă care devine din ce în ce mai greu de rezolvat. Documentarul nu este o afacere. Dar în momentul în care va deveni o afacere va înceta probabil de a mai fi documentar sau se va limita numai la anumite teme. Freventa filmelor de ficțiune și orientarea către teme spectaculoase, căutarea unui ambalaj atrăgător unori, alteror socant mi se pare că se explică foarte bine prin această soartă destul de vitregă a documentarului. Unele reușesc să-și păstreze demnitatea artistică, altele devin simple numere de atracție. Nu-i deocul ușor să fii film documentar în secolul XX.

Mă întorc la filmul care a primit Marele Premiu, *Ultimele scrisori*, la această peliculă despre oameni morți și fapte care n-au murit o dată cu ei. La acest film care scoate în evidență mormintele secolului XX oameni-victime și fapte-călăi. Mă gândesc la acele imagini care ne arată un soldat nazist fotografat zîmbitor la picioarele spuraților executați din ordinul lui. La imaginile care ne arată invalizi de război participând la un concurs de înot, cosind la cîmp sau bălînd la masă cu ajutorul unor ciocănele legate de antebrați în chip de mini. La acei invalizi fără brațe care călăresc, la acei invalizi fără un picior care schiază. Mă gândesc la acest teribil film făcut din

jurnale de actualități, la acele imagini care (în oricât de tare am dori să uităm, de secolul XX și apropii filmul acesta documentar în esență de *Melcii* lui Laloux. De acel desen animat în care e vorba de un grădinar care își udă salatele cu lacrimi până ce acestea devin o adevărată pădure, pădure în care noaptea vin melcii care se hrănesc cu salatele uriașe și devin niște adevărați monstri. Monstri năvălesc în oraș și pustiesc tot, apoi mor de foame tesuti în propria lor plasă și nu rămâne din ei decât o arcadă la poartă nou-lui oraș. Bătrînul grădinar nu mai cultivă salată ci morcovi pe care îi uda tot cu lacrimi și care cresc la fel de mari dacă nu chiar mai mari decât salatele; morcovii se știe nu sînt agreați de melci, în schimb, de după un deal apar două urechi de iepure... Există o legătură între filmul Stoicov și cel al lui Laloux. O legătură intimă care le înrudește în ciuda deosebirii de gen și mijloace, o legătură care îți dă ocazia să reflectezi asupra răcoarei și obiectivității aceluși ochi al secolului XX, asupra lucidității care a făcut să dispară poezia, sentimentul gingaș și florile de la cel de al treilea festival de la Cracovia.

Dar despre asta și mai ales despre înscrierea noastră în peisajul documentarului mondial, merită scris mai pe îndelete și cu toate argumentele de rigore.

Eva SÎRBU

UN FESTIVAL ÎN HAINE DE LUCRU

Fără băți cu flori, fără defilații orbitoare de vedete, fără ceremonii mondene, Pesaro e un festival în haine de lucru. S-a subliniat mereu, la conferințele de presă, la colocviile filmologilor, că *Mostră* nu propune poezii, nu etichetează un "nou cine-

matograf". Singura ambiție e de a semnală căutările tinerilor realizatori, de a le su-pune discuției, de a le stimula. Selecția (în competiție au intrat 14 filme, altele din cele 70 înfățișate comisiei) s-a optrit asupra unor piese în majoritate lor semnificative pentru efervescența înnoitoare a cinematografului tinăr. Am avut în fața ochilor o imagine caleidoscopică a orientărilor, tendințelor, formulelor care se practică acum. Dincolo de preferința pentru o modalitate sau alta, se poate descoperi în multe din pelucile prezentate la Pesaro, dorința tinerilor cineasți de a pătrunde, eliberați de orice dogmatism estetic și politic, în zonele grave ale existenței, în miezul ei complicat, de a medita cu responsabilitate la rosturile artei lor. Deschizînd una din manifestările festivalului, Rossellini spunea că "nuovo cinema" trebuie să însemne în primul rînd căutarea unui conținut nou — un adevăr simplu pe care l-au ilustrat cu elocvență câteva filme. Curaj pentru fiecare zi al celui lui Eyal Schorm, deținător al ambelor premii, e istoria frămîntărilor launtrice ale unui tinăr muncitor dintr-o uzină pragueză. Martor la prăbușirea unor mituri din timpul cultului personalității, e și par calități de mare preț ale filmului. Duminică la ora 6, întîmpinat cu cele mai îndelungate aplauze din festival, a cules multe cuvinte de laudă. Appo Savio remarcă în *X Unitas*: "Autorul nu își propune numai probleme de limbaj; el înfruntă tematica rezistenței într-un mod curajos; reînviînd prospețimea sentimentelor și a rațiunilor de atunci, fără a le suprapune frămîntărilor noastre de azi, dar iluminînd valoarea perenă și de aceea actuală a aceluși moment de luptă

Jana Brejchova, interpreta principală a filmului câștigător la Pesaro — Curaj pentru fiecare zi.



2

ambitie
rile tine-
le su-
stabile
etile au
din cele
ei) s-a
se în ma-
tive pen-
niftoare
înăr. Am
imagine
antilor,
rur care
ncolo de
modali-
de desco-
elculele
dorinta
cognita-
în 20-
enție, în
de, a sa-
abilitate
arile fes-
spunea
trebuie
mul rind
orm stă-
pe care
pentru
lui Evald
ambelor
înărilor
mă mun-
ragheză,
unor mi-
li perso-
ază în
orm stă-
chirurg
interi-
de Jarda,
asupra
mentale,
un cimp
fină cca-
ca per-
în sine,
înăvâsiri
trac cu
urm de
o și spi-
ritualității
Dumi-
pănat cu
aplaude
nulte cu-
o Savioli
a. Auto-
mal pro-
înfruntă
ind pros-
și a
fără a le
lor noas-
vând va-
acea ac-
de luptă



Un western psihologic — Impuşcătura de aman-ricanul Monte Hellman.

pentru libertate. Nu puţini erau, printre spectatori, cei care recunoşteau, în întîmplări şi personaje, chipuri şi faţte familiare. Un titlu din «Paese, seara» anunţă: «Succes românesc la Festivalul cinematografic de la Pesaro. Duminică la ora 6 un film surprinzător. Aldo Scagnetti scrie: «Lucian Pintilie, cu o simplă poveste de dragoste inserată în cadrul Rezistenţei antifasciste şi narată cu emoţionantă economie a ştiut să sensibilizeze publicul de la Teatrul Rossini» observând apoi efortul de a se trata dialectic, fără retorică, «o temă nouă în cinematografie socialistă» («raţionabile» individuale determinate de superiora necesitate de a construi print-o revoluţie o nouă societate).

Diversitatea căutărilor de limbaj care păsionează înăru cinematograful (şi care sînt resimţite ca o nevoie actuală şi izbitoră. O adevărată înnoire nu poate fi imaginată fără o explorare continuă a expresiei, fără dinamizarea convenţiilor lingvistice. Mulţi, din ce în ce mai mulţi, socotesc că structurile filmului tradiţional s-au osificat, devenind incapabile să exprime flăcările neprevăzute, a vîietii, mişcările ei secrete şi spontane. De aici reţenţele, dacă nu înverşunarea, în faţa canoanelor dramatice prestabilite, gustul pentru pulverizarea, atomizarea epicii, pentru amestecul planurilor temporale, de aici ataşamentul masiv pentru cinema direct, atestat aproape seară de seară la Pesaro, de aici efervescenţa filmului experimental, prezent în festival cu cîteva încercări demne de interes. A moca cîcea, al lui Romano Scavolini, încearcă să echivaleze în termeni cinematografici tehnica romanelor lui Joyce. S-a apreciat în Duminică la ora 6 tipul de poveste, descompunerea ei într-o liberă dimensiune spaţio-temporală. Făit a Coaraze, de Gerald Belkin, e un mozaic de imagini şi sunete culese într-o mică aşezare din Franţa, montate extrem de rapid. Ecurile tăcerii, de Peter E.manuel Goldman, un film

care se revendică beatnicilor, izbuteste să rasfrîngă în ciuda stîngăciilor de meserie şi a înclinărilor naturaliste, de-busolarea tristă a unui anume tineret torturat de eroism. Pe plan formal, e un exemplu «caracteristic pentru tendinţele de a se dezintegra suociveti. Eu, al suedezului Peter Kyberg, un soliloqui despre sin-purtate şi neputinţa de a comu-nica, trebuie amintiţi pentru inovatiile aduse în fosi-rirea culorii. Syrnax, al anima-torului Ryan Larkin, elev inteli-gent al lui McLaren, reface în jocuri evanescente de clar-obscure, povestea mitologică. Dintre documentare s-a în-ocpus Kommando 52 (de Walter Heynowski, R.D.G.). Spre cer-ai lui Titus Mesaros a fost primit cu interes.

O NOUĂ CONSTIINȚĂ CRITICĂ LA LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

E lesne de observat că ten-dinţele care s-au întîlnit la festival nu pot fi despărţite de cîteva experienţe esenţiale ale cinematografiei contem-porane. A plutiţi adesea în filmele debutanţilor amintirea lui An-tonioni, Resnais, Bergman, Bunuel. Unii au confundat o-magiul cu calchierea, «influen-ţele, freşti într-o operă pri-mă, necondamnabile cînd sînt asimilate, au devenit simple paşii. Scandalul, de Anna Gobbo, pare strîns din rezidu-riile aventurii. Măcra, cîun are ochi albaştri, al lui Jean Eustache aplică o teh-nică godard-iană fără să ajun-gă însă la subtilităţile şi dezin-voltura scrisului lui Godard. Un epigoniism al temelor, un epigoniism al expresiei. Au a-tras atenţia însă cîteva realiza-tori ale căror filme poartă cu evidenţă semnele unei indi-vidualităţi creatoare. Jean-Marie Straub, autorul lui Nicht Versöhnt, exemplară încercare de cinematograful brechtian, un film fascinant prin glaci-alitatea şi ascetismul lui; Du-san Makavejević, pictor viguros al mediilor fruste, aşa cum l-a destăinuit Omul nu e pasăre; Pavel Juracek, auto-rul lui Fiecare tînar, peluclă

remarcabilă pentru fina obser-vaţie psihologică, pentru sen-sibilitatea şi tuseul delicat al cineaştilor.

Paralele cu proiectia filmel-lor la festival, au avut loc întîlniri consacrate proble-melor distribuţiei noului cinea-tograful. Există pericolul ca a-cesse filme, experimentînd for-mule inedite, mai dificile, să se rupă de public (nu întîmplă-tor, unul din cele două premii ale festivalului a fost decer-nat în urma referendum-ului spectatorilor din Pesaro, la care filmul lui Pintilie a ocupat locul al treilea, la o diferen-ţă de punctaj foarte mică de pri-mele — performanţă admi-ra-bilă într-o competiţie la care participaseră western-uri). Există ameninţarea producţiei «comerciale, există concurenţa televiziunii şi a turismului. La sfîrşitul lucrărilor s-a cons-tituit un Comitet internaţio-nal pentru difuzarea noului cinematograful care îşi propune să sprijine tinerii realizatori, organizînd «Săptămîna» noului cinematograful «dife-rite lări (Duminică la ora 6 figurează printre filmele a-les).

Masa rotundă cu tema «Pentru o nouă constiin-ţă critică a limbajului cinea-tografic» a prilejuit un dialog în care s-au întîlnit puncte de vedere noi, fertile. Au prezen-tat referate şi comunicări cîti-va filologi de prestigiu. În-tre altele, şi străini. Comu-nă se arată tendinţa de a aplica în studiul limbajului cinea-tografic sugestiile scoli stru-cturaliste, mai ales ale cîştig-aţilor lui Hjelmslev. Ocupî-nu-se de elementele semiolo-gice ale filmului, Christian Metz afirmă necesitatea de a aborda problemele cine-lim-bajului ţinînd seama de datele lingvistice, examinează dife-renţele lui faţă de limbajul verbal, urmăreşte să-i stabi-lească legile semiologice, ana-lizează sintagmele filmului na-tiv. Roland Barthes a insis-tat asupra principiilor pe care le implică analiza structurală a operei cinematografice. Re-feratul lui Gianni Toti e o o-le-dorie pentru critica stîntică. Pasolini discută conceptul de stil în cinema iar Yvette Biro trasăturile polifonice ale fi-lmului.

George LITTEA



Un alt scurt-metraj ignorat de juriu se intitulează Pasărea călătoare (realizat de I. Magyar) în care se ridică problema muncitorilor care pribegesc din fabrică în fabrică ca nişte păsări călătoare.

MISKOLC

După o impunătoare serie de succese pe plan internaţional (Marele premiu la Cannes — *Uvertura*; Grand Prix la Cracovia — *Divorţ la Buda-pesta*) festivalul filmu-lui maghiar de scurt-metraj a fost aşteptat cu mare interes atît în ţară, cît şi dincolo de hotare. Curiozita-ţea faţă de festival a crescut şi mai mult în urma succeseilor re-purtate de scurtme-trajele maghiare la începutul anului 1966 la Oberhausen, unde *Elegia* lui Zoltán Hus-

zárık a ieşit victorioasă.

Festivalul organizat pentru a treia oară la Miskolc, al doilea oraş al Ungariei, a făcut însă ca marile aştep-tări să se soldeze cu o decepţie, şi cei 25 de participanţi maghiari împreună cu aproxi-mativ 2 500 de spec-tatori permanenţi, să vizioneze, din ce în ce mai îngînduraţi, cele 16 scurtmetraje oficial prezentate şi cele 30 scurtmetraje prezentate în afara concursului.

În palmaresul festivalului au intrat opt categorii de scurtme-traje produse pentru televiziune şi pentru cinematograful. Alară de aceste recompense juriul a mai acordat trei premii speciale, ast-zei înclt 19 premii au fost repara-lizate creatorilor celor mai meri-tuoase. Cele 19 premii au fost cîştigate de 14 filme, deoarece *Elegia* a reţinut trei victorii, iar *Elena Innoce*, cîştigătoare Grand Prix-ului şi Secolul nostru — o serie pentru televiziune — au obţinut cele două premii.

Ca la oricare alt festival, şi aici mulţi nu au fost de acord cu verdictul juriului, iar discutiile stîrnite nu s-au potolit nici acum.

DESPRE CE ESTE VORBA?

Juriul a acordat marile premii al festivalului filmului realizat de Agoston Kollányi, film cu furmă mondială, în culori, cu o durată de 90 de minute, intitulat *Elena Innoce*, tratînd problema vîietii şi a morţii, a perpetuării speciei, urmînd aspectele acestei pro-bleme de la tropice pînă la Artic-tă.

Da! Însă că juriul îşi moti-va cu o expunere detaliată de ordin estetic, hotărîrea de a nu premia patru alte documentare care aveau în mod evident şansa la Miskolc a izbucnit o polemică neopotită nici pînă azi. Problema se pune în felul următor: în urma dezvoltării televiziunii, stilul de scurtmetraj tradiţional, ca să-l spunem aşa, s-a schimbat, s-a transformat într-o formă substan-tială. În urma faptului că cerinţa nesăţioasă şi continuă a televiziunii pentru as-

gurarea programelor generează an de an mii de scurtmetraje, creatorii genului documentar tre-buie să caute căi noi, forme de exprimare şi tematici inedite. Cu ocazia acestui festival toţi au supus discuţiei poziţia juriului, compus de alţii din artiştii şi critici eminenţi, care nu a recu-noscit acest imperativ şi nu a-a-dat verdictul pe baza acestui cri-teriu.

Unul din filmele ignorate de juriu *Pasărea călătoare* (realizat de József Magyar) ridică proble-ma muncitorilor care pribegesc din fabrică în fabrică şi analizează multilateral motivele care-i de-termină pe aceşti oameni să-şi schimbe necontenit locul de muncă. Filmul realizat cu mult umor şi cu soluţii splendide, por-înd pe căi noi, analizează acea-astă problemă nu tocmai negli-giabilă.

Un alt film de asemeni neabgât în seamă de juriu, este cel dis-tins în 1966 cu o diplomă la Oberhausen, *Matheus Passion*, realizat de Tamas Czizany care, fo-losind materiale de arhivă, a mon-tat, pe muzica oratorului «Mat-teus Passion» de Beethoven, o re-vizuire fascinantă în asă fel înclt textul poetic al patimilor ne povesteste parcă cele văzute.

Cel de al treilea film omis din palmares este tot o operă a lui Tamas Czizany, *Derkovits*, în ca-re se prezintă într-o formă nouă operele unui mare pictor polar-maghiar.

Acum trei filme constituie nişte experienţe în domeniul fi-lmului documentar pe drumul în-noirii sale, a documentarilor fun-damental diferite de filmele de televiziune, şi tocmai ele au ră-mas nepremiate.

Unul din filmele film *Asa este răz-boiul* (regizat: Paul Schiffer jun-ior) un reportaj din Vietnam, dar unul dintre cele mai bune în acest gen, a fost respins de juriu pe motivul că ar avea un «est est schematic».

Uşind la o parte însă aceste patru filme, documentarele ma-ghiare tre prînt-un moment de stagnare. Motivul este că multe de fapt sînt analizate acum de către specialiştii.

DISCUŢII, MEREU DISCUŢII...

Şi palmaresul filmelor de ştiin-ţa popularizată a suscitat dis-cuţii aprinse. Cel mai interesant film din cadrul festivalului a fost creat de Tamás Somló, *Muzica şi masina de calcul*, o operă în-tr-adevăr nouă. La început se arată legătura matematică ex-actă între succesionele sunetelor, pe urmă se demonstrează cu exemple că masinile de calcul pot elabora din opere marii compozitori anumite tabele ca-racteristice. Şi la urmă, pe baza unui astfel de tabel, masina com-pune o muzică ce este la rîndul ei cîntată de interpreti cunoscuţi.

Dincolo de forma sa interesan-ţă, filmul pune la îndemîna spec-tatorului o serie de date noi. Bogată a fost şi recolta dese-nelor animate în cadrul acestui festival (16 opere) şi a crescut şi numărul filmelor de păpuşi (8 filme). Din păcate afară de două, (*Homo Faber* de Tamás Szabó şi *Eldorado* de László Révész) restul sînt toate foarte dincolo.

CONCLUZIE

Creatorii filmului maghiar de diec animat, în ciuda unei re-cunoaşterii pe plan internaţional şi a unor succese reputeate, şi-au dat rămas bun de la festivalul de la Miskolc — ca şi ceilalţi cre-atori ai genurilor de scurtmetraje — sub semnul unei mari neî-muriri.

György FENYVES

FESTIVALURI - FESTIVALURI

Televiziunea mondială la cea de-a III-a ediție a festivalului internațional

PRAGA

DEDUT STATISTIC

Dimensiunile unui festival se exprimă uneori mai direct prin cifre decât prin semnele alfabetului. Așadar, Praga 1966; Al III-lea festival internațional al filmelor de TV; 30 de țări participante; 48 de filme de televiziune (piese de teatru, documentare-artistice, reviste muzicale, balet); 2.286 minute de proiecție; 257 de delegați reprezentând 47 de organizații de TV; 58 de ziariști străini acreditați la Centrul de Presă al festivalului; 13 membri în juriul internațional prezidat de Otto Nes, directorul Televiziunii norvegiene; 7 premii — Premiul principal plus 6 «Oscar-uri pragheze»: pentru regie, pentru scenariu, pentru imagine, pentru interpretare, pentru scenografie și pentru muzică.

ZIUA DE MUNCĂ — 8 ORE

Și la Praga, ziua de muncă a fost de 8 ore. Am privit cu atenție o enormă cantitate de programe. Nu ne-am deslipit de ecran 7 zile. Unii realizatori ne-au retribuit bine munca; alții mai prost, alții au fost atât de săraci în inspirație încât fără să vrem ne-am adus aminte că «de unde nu...»

Valuta cu care am fost retribuiți este unică: ideea, inspirația, originalitatea. Am păcătuit dacă am spune că șederea noastră în fața micului ecran a fost neretabilă.

După un început timid, neconvingător, după numai 48 de ore, televiziunea mondială s-a ambiționat să infirmă opinia — foarte aproape să prindă rădăcini — că se află într-o criză a ideilor, a originalității și a talentului.

Documentarul, filmul muzical (muzical pur și simplu sau muzical-distractiv, sau muzical-didactic) tele-drama au fost măturii ale căutărilor televiziunii care-și dorește un specific bine definit. Dincolo de toate deosebirile, de calitate, gen, durată, s-a desprins ca un numitor comun contemporaneității și umanismul tuturor producțiilor.

A fost reconfortant să constată că studiourile din aproape toate țările pun în discuție în diverse modalități relația om-fericire.

CE NE-AU PROPUȘ ANUL ACESTA ÎNVINGĂTORII DE ANUL TRECUT?

Japonia, câștigătoarea din 1965 a «Premiului principal — Praga de aur» pentru foarte frumosul documentar poetic

Egretle albe și copiii, revine după un an cu *Pentru fericirea lor* care, abordând din nou problema, desigur înduioșătoare, a recuperării pentru viață a copiilor infirmi, amintește prea mult de trecutul succes. Filmul nu este lipsit de o autentică valoare științifică dar cochetează prea pe față cu melodrama.

Al doilea film japonez, un lung metraj, *Gara* — supune atenției noastre trei cupluri care pe fundalul agitat al unei gări materializează trei ipostaze, trei dimensiuni ale nefericirii.

N-am putut aplauda fără rezerve nici buna meserie de montaj a regizorului, nici marea, expresiva mobilitate a camerei de filmat, împiedicată fiind de tezismul ostentativ al scenariului și al dialogurilor. R.F. Germană n-a mai emis pretenții la premiul pentru regie câștigat la ediția precedentă a festivalului pentru merite indiscutabile (cu lung metrajul *Dragonul*).

Nici *Zilele miniei*, nici *Woyzeck*, lung metraje de o tradițională sobrietate actoricească și regizorală n-au strălucit prin fantezie, prin acel «ceva» specific unui film de televiziune, vinat de toate festivalurile internaționale, nespuse de așteptat și la Praga.

Televiziunea sovietică a adus în competiție pelicule mai bine și mai modern fotografiate decât cea care a câștigat anul trecut premiul pentru imagine.

Realizatorii televiziunii din Budapesta n-au mai fost patronați de data aceasta de genul lui Tolstoi (anul trecut au obținut premiul pentru cea mai bună interpretare masculină cu filmul *Moartea lui Ivan Ilici*), ci de cel al baletului din Pecs. Schimbarea de mentor artistic nu le-a priit. Revista maghiară *Dragoste de iarnă* profită de frumusețile înghețate ale Balatonului iarna, dar nu adăugă acestora decât foarte puține frumusești cinematografice.

Câștigătoare destul de discutabilă a premiului pentru scenariu din anul trecut, Televiziunea din Varșovia a concurat pentru unul din «Trofeele 1966» cu: *Biletul pentru frizer* — un scurt metraj artistic agreabil în ultimele 10 minute și naiv moralizator pînă atunci și *Homo Varsoviensis*, documentar foarte adevărat, foarte emoționant, despre locuitorii Varșoviei renașcute. Construcția filmului nu se remarcă printr-o mare originalitate; matematic se înserează între imaginile prezentului, contrapunându-le, imagini de cronică din anii ocupației hitleriste. Din păcate, pe lângă sentimentul de «deja văzut» al formulei compoziționale, comentariul filmului nu-și păs-

trează cu consecvență tonul inteligent alunecând uneori spre «prospectul turistic oral».

Câștigători anul trecut a două mențiuni speciale cu *Pablo Casals la 88 de ani*, realizatorii studiourilor americane de televiziune CBS ne-au propus un alt film-porțret despre o personalitate la fel de cuccitoare — Strawinski.

A fost totuși greu de înțeles cum niște studiouri în care se cunoaște multă meserie de televiziune, cum un realizator, David Oppenheim — cu un bun renume internațional, l-au putut amesteca pe Strawinski, în cîeva rînduri, cu reclamele lui General Telephone and Electronics.

Cehoslovacia a debutat în aceeași dimineață cu ambele filme: *Reîntîlnire cu instrumentele de suflat și Plecarea cu toamna*. Premierile țării gazdă au fost așteptate cu interes, cunoscute fiind succesele televiziunii cehoslovace la mai toate festivalurile internaționale. Se pare însă că echipa realizatorilor praghezi «joacă mai bine în deplasare decât acasă», pentru că anul acesta, ca și anul trecut, s-a bucurat de cel mai mare succes la *reîntîlnire cu instrumentele de suflat* realizat de Zdenek Podskalsky (cunoscut la noi prin filmele de televiziune *O mie de vederi în spatele culiselor* și *Revista pierdută* premiate la festivalurile programelor de varietăți de la Montreux) este un eseu — cam în afara interesului publicului mondial — despre rolul fanfarelor în viața cetățeanului cehoslovac, de la naștere și pînă la moarte.

Există cîteva secvențe (gara, nunta, înmormîntarea) care au ritm, umor sau poezie de bună calitate, surprinse de un ochi modern, experimentat.

Lung metrajul *Plecarea cu toamna* e semnat de Vaclav Krška, regizor al studiourilor de la Barandow, laureat al Premiului de stat; el a consacrat filmul său pentru acest festival talentului strălucitor al actriței Blanka Bohdanova. În acest film — un frumos studiu psihologic, construit modern, cu planuri de acțiune aparent contradictorii, cu paranteze cinematografice expresive — Blanka Bohdanova abordează cu o fină sensibilitate rolul unei femei — tinărie și frumoasă — poate prea frumoasă pentru închiștatură oraș de provincie în care trăiește și în care-și ratează viața.

Solitudinea, cinismul, disperarea, fronda găsesc la Bohdanova materializări actoricești foarte personale.

SUCCESELE EDIȚIEI 1966 A FESTIVALULUI

După aprecierile specialiștilor și gazetarilor, surprizele festivalului din acest an le-au oferit România și Belgia. Televiziunea română cu *Omul și camera* și *Verbe de carton*, iar Belgia cu filmul *Mormintul deschis* (R.T. Belgiană); însă Franța — remarcă gazetarilor — n-a prezentat nimic anul acesta tocmai în unele genuri în care ea este foarte avansată.



NOTE CĂLĂ

Vizităm Marea Britanie în perioada în care gălăgioasele mașini electronice de calculat înregistrează o nouă scădere a numărului spectatorilor de cinema în avantajul net al industriei papucilor de casă, al scaunelor pliante și, bineînțeles, al televiziunii, ale cărei antene continuă să invadeze masiv frumosul peisaj insular.

Parcelată pe două canale, grava televiziune oficială engleză (B.B.C.) își dispută la rîndul ei prioritatea cu Antrepriza Independenților, ale cărei emisiuni — transmise de postul I.T.V. — par să fie mai căutate. O anchetă inițiată de iscoditori reporteri ai unui ziar londonez aduce lumină în problema «cine-i mai tare», 60% din telespectatori pronunțându-se în favoarea particularilor. Tribunalul «volens-nolens» reclamelor comerciale prezente în cantități excesive, I.T.V.-ul oferă în compensație programele cele mai condimentate în care — firește — «suspense»-ul ocupă un loc de frunte.

Printre cele cîteva cicluri de filme «thrillers», care au adus popularitate Independenților, mîrind cifra de afaceri a fabricilor de calmante, este și cunoscutul *The Saint (Sîntul)* despre succesul căruia, dorind să fac unele «aprecieri pozitive» interlocutorului meu de la B.B.C., sînt rugat să trec peste asta întrucît — spunea el — episoadele inspirate de romanul lui Leslie Charteris pun Anglia într-o lumină mai puțin roză.

Fără intenția de a adăuga piramidelor de la Gizeh, colosului din Rhodoss sau faulul din Alexandria un mezin, arhitecții englezi au trasat pe spațiul

gazonat ca o fin
cîțiva ani
imens și
ridicat,
nului ce
Corpora
Centru
1500 or
urmînd
de prod
culori)
tare, pre
In cele
reusim
titule pic
micul ec
bandă m
între un
Dacă
torilor p
program
De la cu
și pînă l
rește cu
program
caracter
putea și
program

ZIG-

După
vizitarea
și Strat



NOTE DE CĂLĂTORIE

bada în care gă-
lăscatul înregist-
ratorilor de
păpucilor de
meșteșug, al tele-
viziei invadează masiv

televiziune ofi-
cială, care emi-
te, par să fie mai
moderată, reporterii
în problema
păpucilor pronunțat
evoluență no-
vă, în cantități
programele
— firește — sus-
ținute.

thrillers», care
mădrit, mărind cifra
de vizatori, este și cunos-
cutul căruia, dorind
interlocutorului
peste asta întrucât
de romanul lui
într-o lumină mai

delor de la Gizah,
lui din Alexandria
trasat pe spațiu

gazonat al unui liniștit cartier londonez — poate ca o fină aluzie la incertitudinea care plana acum câțiva ani asupra viitorului celei de-a opta arte — un imens semn de întrebare. În limitele acestuia s-au ridicat, cărămizi, opt palieri ale clădirii modernului centru de televiziune, «The British Broadcasting Corporation».

Centrul are astfel o capacitate anuală de peste 1500 ore de film monocrom destinat televiziunii, urmînd ca în faza finală să cuprindă opt studouri de producție (două utilizate pentru transmisiuni în direct), două garnituri de studouri pentru prezen-țare, precum și un vast bloc de ateliere și anexe.

În cele opt ore dintre *breakfast* și *five o'clock*, abia reușim să deschidem cîteva uși, să asistăm la repetițiile piesei «Janni, Ohl, Janni», să recepționăm pe micul ecran emisia unor fragmente înregistrate pe bandă magnetică (imagine-sunet) sau să schimbăm, între un lift și altul, impresiile.

Dacă sondajele ogîndesc preferința telespectatorilor pentru independență, aceasta nu înseamnă că programele B.B.C.-ului nu se bucură de succes. De la cursul de limbă franceză «*Bonjour François*» și pînă la serialul cu Sherlock Holmes totul se urmărește cu real interes. Se repropune totuși acestor programe o oarecare monotonie alimentată poate de caracterul grav, oficial al emisiunilor. Exagerînd s-ar putea spune că B.B.C.1 și B.B.C.2 nu-și transmit programele, le oficiază.

ZIG-ZAG BRIGHTON — MANCHESTER

După o călătorie în zig-zag, care ne-a prilejuit vizitarea localităților Brighton, Coventry, Birmingham și Stratford Upon Avon (orașul memorial Shakes-

peare), sîntem conduși în studiourile de televiziune Granada din Manchester, aparținînd concurenței.

Fără nici un abonat și fără subvenții de stat, independenții trăiesc exclusiv din comenziile publicitare ale diferitelor firme sau din negocierea în afară a serialelor lor — pentru realizarea cărora investesc, alături de capital și eforturi, o doză apreciabilă de inventivitate. Ar fi greșit să se creadă că mobilul principal al activității independenților este «relaxarea» telespectatorului avid după rația sa zilnică de «suspense» pe care I.T.V.-ul o strecoară savant între emisiunile pentru părinți sau serviciul divin și reclama biscuiților Weston's. Asistăm doar la turnarea filmului «Programul școlar» în curs de producție, al cărui scop educativ nu poate fi contestat nici chiar de concurență. Se pare că problema educației este singura verigă de legătură între cele două case de televiziune obligate prin lege să coopereze.

Pe un alt platou stăpînit parcă de degetul micului Harpocvat, o echipă de actori repetă, în fața obiectivelor, un episod din serialul *Strada încoronării*, în timp ce un scenograf, mai imaterial decît însuși John Brandy, dă prin intermediul ecranului aflat undeva în camera sa «teleindicată» asistenților, înzestrați cu căști de recepție.

Nu vom păși năvălind în primăvara clădire a «mai puțin ortodoxiei» din Manchester, întrucît doar la remarcarea succesele obținute în domeniul spinos al reclamei comerciale televizate, care atrage prin concizie, uimește prin fantezie și fascinează prin inteligență.

CAKE À LA HITCHCOCK

În vreme ce «The British Broadcasting Corporation» se grăbește să pună punct marelui său semn de întrebare iar I.T.V.-ul să cîștige de la o zi la alta teren, bătrîna cinematografie britanică nădăjduiește, cu optimismul certificat de investirea speranțelor și a capitalurilor deseori contopite, să-și regăsească — o dată cu spectatorii — echilibrul visat. Așa se explică faptul că în ciuda scăderii cu 80% a biletelor vîndute în urmă cu două decenii, casele producătoare engleze realizează anul acesta peste 70 lung metraje jucate.

În bălta cu micul ecran, s-au angajat astfel tunuri de tragere lungă, Eastman color, Panavision, par-ramic și super-panoramic o dată cu sexupalelul platina al Ursulei Andress, cu umorul lui Norman Wisdom, cu prezența mai puțin scenică și mai mult muzicală a grupului Beatles, cu celebritatea irlandezului Sean Connery (James Bond 007) și bineînțeles cu imbatabila artă a «suspense»-ului lui Hitchcock care prepară, după cunoscutele sale rețete, o nouă «felie de prăjitură» (Definiția aparține lui Hitchcock).

IMPERIUL FICTIUNII INDUSTRIALIZATE

Sîntem la Pinewood, în incinta unuia din cele mai mari studouri cinematografice de peste canal, aparținînd lui Arthur Rank. El stăpînește la cîteva mile de Londra, un teren cu o suprafață de 50 hectare pe care sînt instalate, alături de marile și micile platouri acoperite sau de atelierele diferitelor departamente ale industriei filmului, variatele construcții cu caracter permanent datorită cărora sîntem purtați cînd pe străzile periferice ale New-Yorkului, cînd în jungla malaeză, cînd pe teritoriul încă neexplorat al planetei Marte.

Păzît cu strînicie de indiscreția gălăgioasă a reporterilor sau de privirile fascinate ale colecționarilor de autografe, acest vast imperiu al ficțiunii industrializate ascunde, în spatele cunoscutelor sale embleme — gongul lovut de un atlet — nostalgia epocii de aur (1937—1955) în care Lordul Arthur Rank, regele nelcunoscut al cerealelor și al cinematografilor stăpînea pe lîngă 80% din exploatarea și 50% din studiourile britanice, mul de săli de cinema și cofetării aflate dincolo de hotarele Angliei, în Italia, Franța, Olanda și în Statele Unite.

Clătîndu-se de mai multe ori, puternicul trust devenit, prin diferite fuziuni, *The Rank Organisation*, își cheltuieste astăzi efortul căutînd să reziste setei de activitate pe care n-o pot stînga nici valurile artificiale ale imensului bazin exterior de la Pinewood, nici modernul echipament american de studio *Mitchell* și nici prezența pe platourile sale a unor celebrități ca Charles Chaplin.

SOPHIA, CONTEȘĂ DIN HONG KONG

Părăsindu-și confortabila vilă de pe malul lacului Geneva, după nouă ani de la premiera ultimului său film *Un rege la New-York*, Charles Chaplin se află, așadar, din nou pe platourile de la Pinewood, unde realizează filmul color *O conțesă din Hong Kong*. Într-unul din decoreurile lui Don Aschton — un luxos apartament de vapor — marea Charlot, dezbrăcat de celebra sa recuzită actoricească, dă indicații Sophiei Loren. Sprinten, gata oricînd să «arate» personal tehnica unui «surfs» sau mecanismul complicat al unei «întoarceri», genialul artist realizează a doua comedie în care nu joacă. În cel de-al 52-lea

an al activității sale creatoare ca regizor, scenarist, compozitor și actor al unui număr de peste 80 de filme, Chaplin trăiește caldă emoție la debutul: un exces de scrupul artistic și regizorul anulează indicația anterioară pe care o reia, peste o clipă, nu înainte de a-și cere politicos scuze.

Fermecătoarea Sophia Loren — a cărei copie mai puțin fidelă o văzusem la muzeul de cerea *Madame Tussaud* la Londra — are în acest film ca partener alături de Geraldine, Josephine, Victoria și Sidney Chaplin, pe Marlon Brando.

Pe platoul vecin se finalizează decoreurile filmului *Fahrenheit 451*, un vechi proiect al cunoscutului regizor francez François Truffaut care după eludarea melodramă *La peau douce* încearcă să-și potolească dorința de a aborda genul științifico-fantastic, fil-mind paroxisme, deși aceasta este — așa cum declară regizorul — în sensibilă contradicție cu caracterul său realist. Protagonistii noului său film sînt Julie Christie, deținătoare recentului premiu Oscar pentru excepționala sa creație din *Darling*. (Cu prilejul turneului întreprins de Royal Shakespeare Company a vizitat România).

Tînăra actriță Rita Tushingham din filmul lui Richardson, *Gustul mării*, repetă pe un al treilea platou interior o scenă «dificilă» din filmul color *The Trap* (Capcana). Prinsă cu barca în vârtejul amelor al unei cascade înspumate — tot atât de artificială ca și gongul de ipos și al organizației Rank — Rita se zbate pe jumătate leșinată, în fața nemiloasei morți și bineînțeles a... aparatului de filmare.

UN CEDRU DE 400 ANI ȘI 30 HA DE AGITAȚIE

Al doilea din cele patru mari studouri cinematografice de peste canal se află la Shepperton, a cărui emblema — un cedru libanez în vîrstă de 400 ani — acoperă peste treizeci hectare de agitație.

Instalat în faimoasa «*Old House*» a Lady-ai Caroline Wood, studioul dispune, în afara celor 15 platouri utilizate modern, de o puternică bază tehnică și un aparat de producție capabil să satisfacă în timp util, cele mai neașteptate cereri. Se folosește exclusiv sistemul locațiunii, acceptat de producători ca cea mai rentabilă formă de lucru.

În cartea de aur a Sheppertonului întinim, alături de marile personalități regizorale engleze și străine, numele nu mai puțin ilustre ale starurilor de cinema ca: Laurence Olivier, Anthony Quinn, Gregory Peck, Danielle Darrieux, Irina Pappas, Leslie Caron, Elizabeth Taylor, Maureen O'Hara, Cary Grant și mulți alții. Cu litere mai mici decît își pot închipui unele telespectatoarele, figurează și numele interpretului lui Simon Templar și Sfîntul — serialul în discuție fiind realizat pentru I.T.V. la Shepperton. Tot aici se realizează în prezent al 40-lea episod din *Danger Man* (Omul periculos), un nou ciclu de «filme negre» destinate televiziunii.

Am asistat pe platoul C la realizarea unui fragment din filmul de factură fantastică *Dalek's invade Earth* (Invazie pe pămînt), debutul lui David Niven, un uscativ cu multe dioptrii care — mîzînd pe indiscutabilul succes de casă al farfurilor zburătoare și al marșienilor din jurul său, își joacă zîmbind nu ațit reputația, cît însăși cariera de regizor.

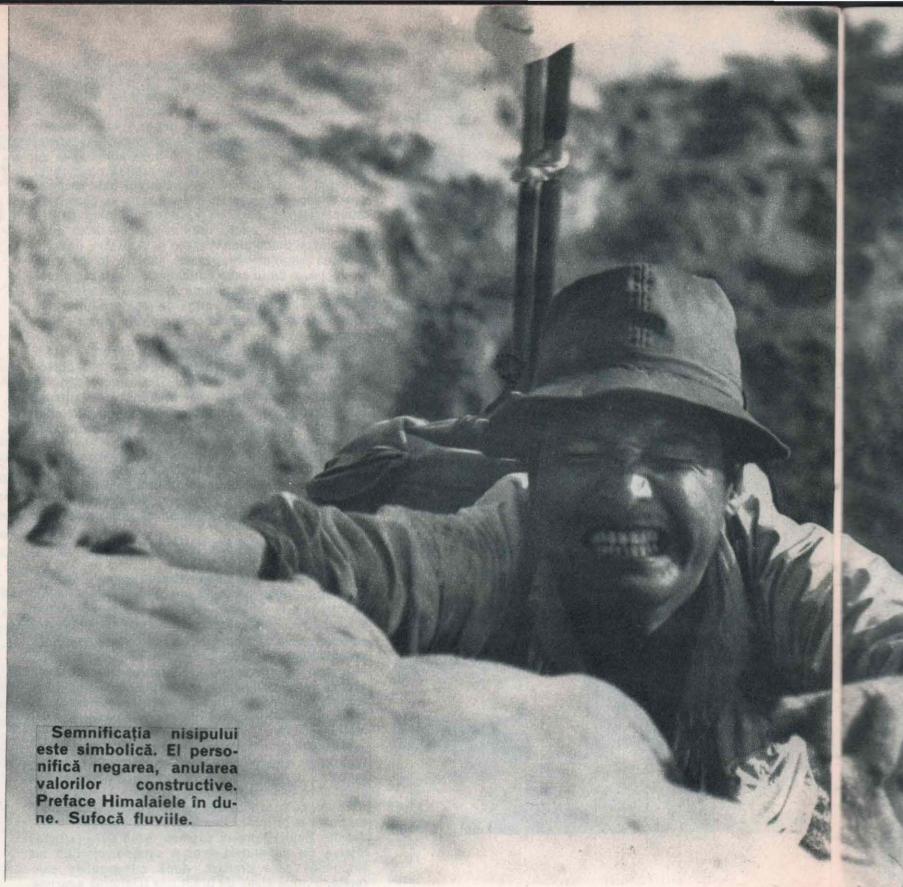
«High-life»-ul Sheppertonului rămîne la această oră totuși echipa filmului *Casino-Royale* pe al cărui generic apar, alături de cunoscutul regizor-actor american Orson Welles, de Peter Sellers și de veteranul David Niven, vedeta eleviană Ursula Andress, calificată recent drept «cea mai frumoasă femeie din lume». Blondă, înaltă, cu fruntea galbă și po-metii proeminenți, acționează — într-un decor-dormitor roz-bombon scaldat în oglinzi — își verifică erotic tinuta, vocea, talentul și poate chiar titlul omologat nu demult.

Am regretat desigur că timpul fărâmițat cu cere-monoasă obiectivitate de celebrul Big-Ben nu ne-a îngăduit un popas pe platourile poate mai puțin monumentale, mai puțin confortabile și mai puțin utilizate ale «neconformismului» de la Free-Cinema, al cărui bilanț prilejuit de aniversarea unui deceniu de activitate ne-ar fi interesat. Organizatorii programului ne-au oferit în schimb posibilitatea unei vizite la British Film Institute din Londra, care-și îndreaptă cu consecvență eforturile spre realizarea unor ide-ului pe cît de nobile și frumoase pe ațit de greu de atins. Propunîndu-și să schimbe diametrul optică spectacolului atras de banalitatea lansată cu reclame exorbitante, o mină de oameni s-au pornit să încu-razze producția filmelor *BUNE* și să ajute publicul în aprecierea lor.

Pe lîngă una din cele mai bogate și metodice arhive de filme din lume, Institutul administrează și cinemateca (*National Film Theatre*) pe ecranele căreia rulează regulat — fără îngîrări de vreme, naționalitate sau «business», filme de un deosebit interes istoric, tehnic sau artistic.

Giulio TINCU

Numeroase planuri și cadre sugerează, evocă sau copiază (cu delibere) stampe celebre ale plasticii nipone. (În imagine, Kyoko Kishida.)



Semnificația nisipului este simbolică. El personifică negarea, anularea valorilor constructive. Preface Himalaiele în dune. Sufocă fluviile.

un mare actor japonez

NISIPUL

FEMEIA NISIPURILOR,

o producție 1964 a studiourilor japoneze.

Regia: **Hiroshi Teshigahara.**

Scenariul: **Kobo Abe, după propriul roman.**

Imaginea: **Hiroshi Segawa.**

Muzica: **Tohru Takemitsu.**

Există un blestem al semnului convențional și al semnificației apriorice de care cronicarul nu poate scăpa, și cronicarul de film mai cu seamă. Ca într-un sistem de semnalizare codificat, referințele la celelalte arte se declanșează cu un automatism deznădăduitor. Și dacă autorul filmului mai este — așa cum se și cuvine să fie — un artist plural, care-și găindește filmul nu numai în desfășurare (în concepția de ansamblu, altfel spus), ci și în ipostazele succesive ale încremenirii, adică în fotograme (componentele statice în dialectica mișcării), atunci obligația metaforei capătă exigență inexorabilă a viciului familiar: nu se poate evita. Dacă deci regizorul își compune cu grijă cadrul, potrivit unor reguli proprii de echilibru și de simetrie a gestului cu decorul, dacă aceste principii compoziționale sînt mai aproape de canonul general al consensului majorității, opera capătă acolada și i se conferă titlul suprem de noblete artistică: e declarată clasică.

Evident, se uită sau se ocolește cu dibăcie problema «neglijentelor», adică a acelor autori de filme care **par** (subliniez **par** numai) că nu acordă atenția maximă rigorilor cadrului. De fapt, se știe de cînd lumea și pămîntul că actul de creație este organizare, în primul rînd organizare; indiferent dacă operează cu elemente concrete sau cu proiecțiile lor în planul gîndirii, cu abstracții, artistul înfățișează relații fenomenologice, legături adică. Or, relațiile nu se stabilesc, acțiunile și reacțiunile nu funcționează decît în virtutea unor legi. Aceste legi (descoperite sau nu încă) înseamnă organizare. Haosul este cazul limită, dar contingentul, accidentalul sînt funcții dependente ale legii hazardului, care-și are serile ei cu succesiuni precise, așadar previzibile.

CRISTALUL ȘI NISIPUL

Perfecțiunile de cristal ale «stilștilor», considerați de majoritatea citi-



po neez:

colecte cu
ntelor», a-
e care par
nu acordă
drului. De
pămîntul
organizare,
indiferent
concrete
ul gîndirii,
ează relații
adică. Or,
ctunile și
a decît în
legi (des-
mnă orga-
limită, dar
sînt funcții
azardului,
succesiuni

PUL

ale «stilis-
itate citi-

artiști, prin caracteristice de expri-
mare a adevărului artei, caracteristici
în temeiul cărora operele lor realizate
poartă, chiar și fără semnătura olo-
grafă, marca depusă a autorului. Un
asemenea artist este regizorul japonez
Hiroshi Teshigahara, autorul filmului
Femeia nisipurilor. Ca să scape și
obligatorie, care se impune în cazul
acesta, mă voi lăsa pradă farmecului
«exotic» pe care de regulă producția
japoneză, deci extrem-orientală, tre-
buie să-l exercite asupra europenilor
și voi scrie că în **Femeia nisipurilor**
numeroase planuri și cadre sugerează,
evocă sau copiază (cu delibe-
rare) stampe celebre ale plasticii ni-
pone, Hiroșighe, Hokusai etc. Și cu
asta demonul referirii fiind satisfăcut
mă pot gîndi la film. Că în cutare sau
în cutare loc grafica cadrului de film
seamănă cu grafia stampelor nu e de
mirare, de vreme ce și plastica niponă
și filmul cu pricina se desfașoară în

aceiași decor național. Privite din ace-
lași unghi, la aceeași oră din zi (sau
din noapte) — o tufă de accacia, un
golf marin sau un cocostir vor arăta
destul de asemenea și într-o stampă
și într-un film (în ciuda tuturor stiliză-
rilor, desenatorului sau ale operatoru-
lui). Elementul subiectiv, sentimentul
clipei, psihologia contemplatoru-
lui joacă, firește, un rol în viziunea
respectivă, dar ele înfrînesc nuanțele,
implică zonele inefabile ale percep-
ției. Esența obiectului sau a peisajului
contemplat, osatura principală rămîne
aceeași: de aici — aerul comun ambe-
lor forme de exprimare, senzația de
viziune «reluată» sau «preluată» prin
intermediul altei arte.

ARTA ÎNSEAMNĂ ORGANIZARE

Femeia nisipurilor abordează pro-
poziția filozofică a eliberării prin cu-
noaștere și ajunge la concluzia dialecti-
că a libertății ca necesitate înțeleasă.

Această imagine a demnității suferinței umane ilustrează parcă esul
optimist al lui Camus: «Mitul lui Sisif.»



Problema pentru regizor (care adap-
tează un roman de mare succes al
lui Kobo Abe) nu era ușoară, pentru
că ispita de a demonstra această eli-
berare făcînd apel la datul realității era
mare. Dar lucrul artei (adică al ficti-
unii) — despre care spuneam că este
organizare — este și invenție. Artă
este adică organizarea invenției, a
fictiunii. Și realiste cu adevărat nu
sînt operele care copiază, ci acelea
care inventă. Realismul fictiunii este
altul decît realismul faptului real. De
aceea, Teshigahara a inventat un
fapt posibil în ordinea ideală a eveni-
mentelor. Și-a pus personajele să ac-
ționeze în condițiile unui conflict excep-
țional, în condiții amplificate delibera-
t, împingînd virtualitatea realului dincolo
de limită și demonstrînd finalmente că
aceasta este de fapt realitatea obiecti-
vă. Privită în sensul concepției regi-
zorului Teshigahara și cu ochiul ope-
ratorului Hiroshi Segawa, realitatea se
dovedește a nu fi deloc lumea simpli-
ficată în două culori cu care ne obi-
snuisem cîndva, ci un univers palpi-
tant, sfîșietor, divers și uluitor, impre-
vizibil uneori, derutant, în care efortul
de libertate și de cunoaștere se justi-
fică și are preț. Demnitatea umană
dobîndește valori reale numai cînd
este rezultatul unei lupte cu neagații
colosale, de proporții zelești, pe mă-
sura elanului și a setei de cunoaștere
umane. Conștiințele nu se călesc și
nu devin valori în confruntarea cu
negația de cîrpă sau cu fantome fac-
tice. Iată de ce — cu știința sculpto-
rului, care la o statuie monumentală,
făcînd bicepsii mai lungi, ochii mai
mari și genunchii disproporționați,
nu calcă regula numărului de aur al
compoziției plastice, dimpotrivă — o
respectă, știînd că ansamblul se armo-
nizează și efectul obținut este de echili-
bru desăvîrșit — Teshigahara a opus
celor doi oameni obișnuși puși în
condiții de excepție un mediu mon-
struos.

Entomologul din Tokio, capturat
într-o groapă de nisip înconjurată de
dune apocaliptice, nu poate evada din
condiția aparentă. «Nisipul nu for-
mează — declară regizorul — și nici
nu poate forma o dună atît de înaltă,
încît un om să nu se poată cățăra
pe ea. Ripele înalte de nisip, care
înconjurau cabana din «Femeia ni-
sipurilor», au fost construite special
pentru filmări, într-o mică regiune
numită Hamatsu, în apropiere de
muntele Fuji, la aproximativ 200 de
kilometri de Tokio. De asemenea,
nisipul nu se prăbușește în ava-
lanșe ca zăpada — deși reprezen-
tarea cinematografică a avalan-
șelor are, dinamic, atîta forță încît
operatorul este impresionat».
(Apu *Film Quarterly*, nr. 2/1965).
Nisipul, de care are atîta nevoie cine-
satul este, în plan material, un mobil.
Datorită nisipului, tînărul profesor din
capitală — entomologul în vacanță,
pornit în căutarea unei anumite specii
de insectă a nisipului, specie de care
să-și lege, prin descoperire, numele
— este capturat cu științele de țărani
une obști sărace și claustrat într-o
groapă. Nisipul are, în raport cu sate-
nii, două valori vitale: dacă nu este
stăvilit, dacă adică nu este săpat și
îndepărtat în permanență din calea
vîntului, sporește dunele și acoperă
satul; dar astfel dislocat este vîndut
la un preț scăzut și, bineînțeles, în
secret, fraudînd fiscul și recepția de
calitate, comandantilor unei societăți
de construcții; și societatea îl cumpără
ieftin, pentru că nisipul, avînd preț
multă sare, este impropriu pentru
construcții.

UN RĂU NECESAR

Pentru tînăra văduvă pe care o
găsește în groapă și care, pînă la
capturarea profesorului, este singura
paznică — silită — a satului, unicul
luptător împotriva invaziei elementului
natural, nisipul este rațiunea existen-
ței: nu pentru că în schimbul muncii
istovitoare, pe care o depune pentru

colectivitate, capătă hrană și apă, ci pentru că, dacă n-ar exista amenințarea nisipului (sub o avalanșă i-au pierit bărbatul și copilul), femeia și-ar pierde importanța socială de care e conștientă. Ar deveni o văduvă oarecare, lipsită de perspective, incapabilă să se realizeze altminteri. Pentru ea — după încercarea morală prin care a trecut pierzându-și familia, încercare pe care a înfruntat-o cu stoicism — nisipul este un rău necesar, un dat înrobitor care-i condiționează sensul existenței. Un escavator — pe care țărani, chiar dacă ar avea posibilitatea materială, nu l-ar cumpăra, mina de lucru fiind mult mai puțină — ar echivala cu moartea ei civilă.

Așadar, nisipul este, în planul material, numitorul comun al acestor fracții de umanitate. El condiționează, din motive diferite, existența materială, dar și realizarea în plan moral a protagoniștilor. Pentru femeie înseamnă hrana zilnică și sentimentul reconfortant al valorii sociale, pentru săteni — viața (chiar dacă mizerabilă, în fond) și asigurarea ei materială (prin comercializare), iar pentru entomolog — profesunea, deci salariul și mica șansă de a-și perpetua, prin descoperirea insectei specifice, numele.

În planul ideal, fabulatoriu, semnificația nisipului este simbolică. Personifică negarea, anularea valorilor constructive. Un bob silicios, purtat de vânt în miriade de exemplare, învește — pătură căldută și iremediabilă — lanuri, așezări, civilizații. Netezește excescențele solului-șes și unde au fost turnuri marchează un mușoroi imperceptibil. Preface Himalaiele în dune. Sufocă fluviile. Reduce oceanele la scara unei bălți turburi. Întinde uriașe pete galbene pe hărți. Sterge amintirile. Conservă relicve pentru arheologi. Demniur al pustului rotund, orientat. Civilizațiile au fugit ciclic de-a lungul ecuatorului, urmărite de furtuna istorică a nisipului.

VITALA NEGARE A NEGATIEI

Iată de ce acestei negații, amplificată până la coșmar, dar existentă obiectiv în natură, regizorul îi opune afirmarea omenească din admirabila scenă de dragoste, suferind prin perpetuare, eternă opoziție a omului, vitala negare a negației, care-i justifică existența și-i poate asigura perenitatea. Și grandioarea de protocol uman îl este dată acestei îmbrățișări a celor doi de nisipul care se cerne inexorabil prin tavan peste trupuri.

Dintre cele patru elemente fundamentale ale antichor, aliați ai nisipului sunt numai focul și aerul. Focul care arde mocnit și timid pe nisip și amenințat de nisip, în mijlocul cabanei. Focul, în ipostază lăunșoasă, când îl înșală pe omul care încearcă să evadeze (felinarele din minile țărânilor în scena tentativei de evadare a profesorului, salvat când e pe punctul să piară înghițit de nisipurile mișcătoare). Aerul e saturat de nisip, palpabil, materialitatea lui nu mai este indiscernabilă, subtilă, ci grea, brutală, pentru simțuri.

Apa este singurul aliat al omului, element de negare a negării, simbol de viață și de fertilitate. Spre ea aspiră entomologul, condamnat la sete dacă refuză să sape nisipul, ea devine ideea lui fixă în abruptizarea din închisoarea circulară de nisip: cîteva clipe de contemplare a mării sînt biată răsplătit pe care o solicită bunăvoința sătenilor. Apa în ipostaza ei iluzorie (nisipurile mișcătoare) e un principiu de negație, un adversar ca nisipul.

ELIBERAREA PRIN CUNOAȘTERE

Dar apa este realizarea, împlinirea cunoașterii. Omul încarcerat în nisip o filtrează din pinzele freactice și tale în elementul vrăjmas drumul de comunicare a omului cu natura. Fîntina (posibilitatea de a obține apă învinșind nisipul, apa atât de rară și de prețioasă și în satul aflat într-o zonă



O lampă și o femeie capabilă să creeze în acest mormînt de nisip securitatea unui cămin, să păstreze cu eforturi supraomenești, flacăra vieții.



Un superb nud statuar, o sculptură de sare: femeia doarme goală, pudrată de nisipul care a nins peste ea în cursul nopții. (Imaginea aparține lui Hiroshi Segawa.)

secetoasă) și copilul (posibilitatea de a înfrunta abolirea existenței prin crearea existenței). Sunt cele două cîștiguri majore ale eroului, care se eliberează prin cunoaștere. Momentele coincid cinematografic: în momentul în care entomologul are certitudinea izvorului de apă, femeia intră în dururile facerii. Și scara de frînghie pe care acum, după ce au plecat cu femeia la spital, sătenii o lasă netemători în groapă — mijlocul aparent de eliberare a prizonierului — devine inutilă. Realizîndu-se, găsindu-și deci justificarea existenței, prizonierul înțelegează că mai există ca prizonier. Entomologul nu se mai socotește capturat într-o lume ostilă, pe care o considera străină neînțeleșind-o, nu mai aspiră spre vechea biografie și nu fuge. Țărani știu asta. Descoperirea apei, datorită efortului

său creator, darul pe care prizonierul îl aduce (simbol al realizării pe plan moral, al împlinirii spirituale) colectivității — este o angajare. El a ales libertatea de a rămîne cu ei. Dragostea lui pentru femeia dunelor îl făcuse să presimțea alegerea, eliberarea de convențiile existenței lui prescrise. Existența anterioară, cea care îi dădea atîtea dubii, era o închisoare civilizată, de fișe, de acte și de cifre statistice. El era un om compus din carne și din legitimații, din feteșuri care-i anulasă existența reală înlocuind-o cu una legală. În acele legilor entomologului fusese pînă atunci asemeni cu fluturii și cu insectele capturate de el și întepate în spate, fixate în cutiile colecției. Întrebările pe care și le pune la începutul filmului, odihnindu-se pe malul mării (apa), în barca eșuată invadată de nisip (elementul de opoziție), își găsesc răspunsul în finalul filmului, când renunță la starea civilă, înregistrată, și când confirmarea legală a dispariției lui este de fapt confirmarea eliberării, a necesității înțeleșe. Și nu întîmplător munca este metoda pe care o alege regizorul ca să-și renască eroul.

MUZICA PRIM-PLANULUI

Filmul abundă în sugestii și aproape fiecare cadru își are zestreă lui virtuală, care poate funcționa și în afara de implicațiile filmului. Construcția are riguroasă pe care o cere muzica, și fiecarei teme sau fiecărui motiv cinematografic le corespund, echilibrîndu-le, rapeluri simetrice. După avalanșa care-a zguduit cabana, entomologul o șterge pe femeie de nisip. Preludiul acesta erotic poate fi regăsit cu alt ecou, mai tîrziu, cînd femeia spală de nisip trupul bărbatului, care-a jînduit atît de mult apa, rară și cu parcomonie distribuită de țărani. Planurile cu dunele pe care le străbat la început, în călătoria de insecte, sugerează prin grafia regulată, ondulată, a nisipului, valurile mării. Gros-planurilor cu insecte pîrînd, mîrîte, monștri ai desertului frîndu-se peste bolovani inediți — boabele de nisip amplificate

paroxistic — le corespund planurile-detalii ale pielii cu porii uriași, ale pielii omenești pe care nisipul s-a adunat ca o chichiură. Degetele înconjurăte de cristale de siliciu strălucitoare par niște omizi ciclopice. Gîtul femeii palpită ca gușile iguanelor imobile care respiră la soare. După cea dintîi noapte petrecută în groapă — noapte în timpul căreia bărbatul a dormit, iar femeia a muncit din greu săpînd la nisip, vrînd să-i cruțe dezvăluirea atrocei situații — cînd entomologul se trezește în zori, descoperă uimit pe o rogojină din colțul cabanei, un superb nud statuar, o sculptură de sare. Cu încredere și cu certitudinea unui dat inevitabil, obligată de împrejurările naturale potrivnice, femeia doarme goală, cu capul învelit într-un sac, pudrată cu nisipul care-a nins peste ea în cursul nopții, doarme scîlpind de cristale de sare. La sfîrșitul filmului, în timp ce omul pășeste liber pe nisip (rapel al drumului de la început) și în timp ce fiecare dintre pașii lui e șters de palele vîntului, fața lui s-a maturizat, a devenit un chip cu identitate individuală. Nu mai este o fotografie de legitimație, un oval anonim care poartă un număr de înregistrare. «Întors în groapă, mina pe care o afundă în vasul cu apă — observă cu sagacitate un cronicar american — este o mină specific omenească, mișcîndu-se uimit în fața propriei realizări. Omul și-a descoperit puterea. E liber pentru că nu se mai zbate cu deznădejde să scape. Libertatea lui spirituală este fizică. Dualitatea lui s-a rezolvată».

Procedul major al construirii acestor opere echilibrate este procedulul acumulării detaliilor — echivalabile boabelor de nisip care se depun peste boabele de nisip. Procedul sugerează nu de literatură ci de natură, și motivat de ea. Pentru că în acest film japonez, joacă un mare interpret descoperit. Joacă un protagonist cu o prezență universală: nisipul.

Romulus VULPESCU

LA CURÉE*

Adaptând celebrul roman al lui Emile Zola, «La curée», Roger Vadim, realizator și coscenarist (împreună cu Jean Cau) a declarat: «Sînt împotriva filmelor care, transpunînd opere literare, le sînt fidele. Cei mai mari compliment care mi se va putea face după vizionarea Rămășițelor, sper să sune cam așa: «Dar nici nu aduce cu cartea».

Pornind de aici, înțelegem că binecunoscuta poveste a familiei Saccard, cu fina analiză psihologică dublată de adîncile implicații sociale pe care le dezvoltă Zola, a devenit un film «à la Vadim», adică pe cît se poate o istorie modernă cu draque și crimă.

Interpreții principali sînt: Jane Fonda (Renée Saccard), Michel Piccoli (Alexandre Saccard), Peter Mc Enery (Maxime Saccard) și Tina Marquand (Anne Sernet).

* Rămășițele animalului vinat, care se aruncă haite de cîini.



Jane Fonda: foarte frumoasa doamnă Saccard.



Jane Fonda — Michel Piccoli: un cuplu legal prin orice, numai prin dragoste nu (în film).



Între două secvențe, Roger Vadim și Jane Fonda se destind fiecare în felul său.

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

S a m GOLDWYN

În august anul acesta, Samuel Goldwyn intră în cel de-al optzeci și treilea an al vieții sale. E cel mai vîrstnic dintre pionierii în viață și activi ai cinematografului american. Primii colaboratori ai lui Jesse Lasky și Cecil B. de Mille sînt de mult în mormînt, ca de altfel și rivalii și concurenții lui cei mai însemnați: Louis B. Mayer, Carl Laemmle și William Fox. Doar Adolphe Zukor, fondatorul și președintele «Paramountului» a mai rămas în viață dar de multă vreme nu mai conduce acest studio.

Înainte ca filmările să înceapă și respect întotdeauna litera autorului».

Astăzi Sam Goldwyn e un bătrîn verde și sprinten, ducînd în spinare optzeci de ani și ținînd minte primii pași ai filmului american.

ÎNCEPUTURILE

În decembrie 1913, împreună cu cumnatul său Jesse L. Lasky și Cecil B. de Mille au fondat studioul cu numele sonor de «Jesse L. Lasky Feature Motion Picture Company».



Harpo Marx, Max Reinhardt, Samuel Goldwyn

Criticul american de filme Ezra Pound l-a denumit pe Goldwyn «The eldest statesman of Hollywood» (cel mai vîrstnic conducător al Hollywoodului). Denumire foarte justă. Pentru că Goldwyn e astăzi oracolul capitalei americane a filmelor. A trăit atît de mult și a văzut atîtea lucruri, încît e greu să faci ceva fără sfatul lui, fără să ceri părerea omului care reprezintă istoria vie a filmului american.

«Ce credeți despre noile tendințe în filmul american, Mr. Goldwyn?» — iată întrebarea cea mai frecventă. «Sînt împotriva filmelor care pun accentul principal pe sex, pe brutalitate, pe goliciune. Filme de acest soi slujesc doar ca stimulent pentru activitatea cenzorilor» — le-a răspuns el unor ziaristi italieni în 1964. «Care sînt metodele dumneavoastră de lucru cu scenariștii?» — «Foarte obișnuite — răspunde el. Nu sînt de acord să se țină nici un fel de discuții în privința unui scenariu. El trebuie să fie gata

Acestea au fost începuturile carierei cinematografice ale lui Goldwyn. Era un spirit agitat și tîndea să decidă singur în toate problemele. Numai datorită lui a fost angajată cea mai mare stea de operă, Geraldine Farrar, contra zece mii de dolari (o sumă nemaipomenită în anul 1915) ca să joace în trei filme. În anul 1916 a mai venit un asociat și nu oricine, ci Adolphe Zukor în persoană, creatorul firmei «Famous Players». S-a creat noul studio «Famous Players — Lasky Corporation». Doar primele două luni a durat armistiul între cele două individualități atît de puternice. Goldwyn a părăsit apoi studioul lui Lasky și Zukor și a fondat împreună cu frații Edgar și Archibald Selwyn o firmă nouă «Goldwyn Picture Corporation». A rezistat cu ei timp de patru ani. În anul 1925 înființează «Metro-Goldwyn-Mayer» iar de acum înainte acționează ca un stăpîn feudal în principatul său cinematografic.

În ce constă particularitatea producției «Goldwyn» și de ce ocupă el un excepțional loc printre producătorii americani? Pentru a răspunde la ambele întrebări trebuie să pornim de la constatarea că este producătorul pentru care prestigiul artistic contează mai mult decât banii câștigați sau pierduți. El ține exclusiv la calitatea filmelor și spune cu mândrie că operele lui sînt «Rolls-Royce»-urile industriei cinematografice. Finisate în cele mai mici amănunte din punct de vedere tehnic, regizoral și artistic. «Nu toate filmele pe care le-am realizat au fost mari — spune Goldwyn — dar nu mi s-a întipărit să fac un film prost».

Calitatea filmelor lui Goldwyn este calitatea scenariului, a distribuției, a plasticii, a sonorului, și în sfîrșit — ceea ce este cel mai important — a regiei. Cu alte cuvinte — capacitatea de a alege o echipă creatoare și a folosi posibilitățile artistice ale fiecăruia dintre membrii ei. Goldwyn introduce pe ecran pe: Will Rogers, Eddie Cantor, Gary Cooper, Ronald Colman, iar pe lîngă aceștia, stele ca Geraldine Farrar, Vilma Banky, Kay Francis, Anna Sten (în America), Miriam Hopkins, Vivien Leigh și multe, multe altele. Danny Kay a cunoscut consacarea în filmele lui, iar Bette Davis a realizat una din cele mai mari creații în filmul *Cuibul de vulpi* (*The Little Foxes*, 1941). Ca regizori au lucrat pentru el între alții: George Fitzmaurice, King Vidor (*Street Scene*, 1931) Melvyn Le Roy, Ruben Mamoulian, Howard Hawks, John Ford, Henry Hathaway, Lewis Milestone. Mark Robson și William Wyler. Colaborarea cu acesta din urmă a dat cele mai bune rezultate artistice. Merită să amintim aici filmele de neuitat ca *Dodsworth* (1936), extraordinara adaptare a romanului lui Sinclair Lewis cu Walter Huston în rolul principal, *Cei trei* (*These three*, 1936) — o adaptare a piesei de teatru a lui Lillian Hellman, *Copiii străzii* (*Dead end* — 1937) — unul din cele mai



«La răscruce de vînturi» (Laurence Olivier)



«Cei mai buni ani ai vieții» (Harold Russel, Dana Andrews, Fredric March)

curajoase filme care vorbesc despre nașterea crimei și gangsterismului în condițiile promiscuității. Apoi adaptarea clasicului roman al lui Emily Brontë *La răscruce de vînturi* (1939) — filmul pe care însuși Goldwyn îl consideră drept cel mai bun din toată cariera lui. *Un cuib de vulpi* (*Little Foxes*), excelentul studiu despre viața de familie în sudul Statelor Unite la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, și în sfîrșit *Anii cei mai buni ai vieții noastre*, 1946, unul dintre cele mai frumoase și mai nobile filme anti-războinice.

Realizările producătorului Goldwyn se cifrează la aproape 100 de filme, realizate între anii 1923—1959, fără a lua în considerație producția celor realizate împreună cu Jesse Lasky și frații Selwyn. În aceste filme sînt reprezentate toate genurile: farse, comedii, reviste muzicale, westernuri, drame senzaționale și psihologice.

Filmele lui cele mai bune aparțin neîndoielnic categoriei creațiilor destinate să slujească ideea de progres social. Goldwyn nu s-a temut de accentele de critică socială din *Copiii străzii*, din *Un cuib de vulpi* și din *Dodsworth*, fapte pentru care a avut de-a face cu binecunoscuta «Comisie pentru cercetarea activității anti-americane».

Ultimul lui film, *Porgy and Bess*, n-a fost o reușită, cu toate că din punct de vedere tehnic el este uulitor, iar muzica lui Gershwin este fermecătoare. Nu întodeauna lucrurile se aranjează așa cum ar vrea omul. Ultimul acord din lunga sa carieră nu a răsunat atît de pur și de sonor ca cele precedente. Dar poate că este prematur să vorbim despre ultimul acord al carierei sale.

Jerzy TOEPLITZ

ci
ne
ma

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

Notațiile

«Un spectator educat — scrie Sebastian — începe să distîngă clasici filmului de romantici, precursorii de elevi, stilul de procedeu, originalitatea de pastie, emoția de truc». El trebuie să fie capabil «să poată observa un plagiat, o simulare, o influență, să poată să-și dea seama de stilul unei opere de cinematograf, de maniera unui regizor, de evoluția unui artist». Un asemenea «spectator educat» a fost și Mihail Sebastian.

Educația de spectator «delicată și dificilă», educația aceasta care «cere răbdare, respect pentru nuanțe și ororare de improvizații»! A început să și-o facă în săliile de cinematografe ale orașului natal și Bucureștiului în anii care se definea și formația sa generală, literar-artistă. Primele notații pe teme cinematografice — încă în vremea uceniciei gazetărești, la 21 de ani — descifrează influențele filmului asupra literaturii și teatrului vremii. În cartea lui Maurice Bedel, laureat al Premiului Goncourt, Sebastian descoperă că «autorul își substituie demonul literaturii cu operatorul de cinematografe», înlocuind poezia cu «surogatul pitorescului». «Facilitatea scrisului, cabotajul seriozității, grația flirtului — spune Sebastian — ajutate de experiența cinematografului, pot căpăta în literatura secolului XX, grația francă și igienică a «repecunilor»». Asupra teatrului, cinematograful a acționat «deplasînd funcția cuvîntului în decor și expresivitatea lui în grimasă... schematizînd dramaturgia fără grație și cîștig». Viitorul dramaturg sesizează interesante afinități între teatrul bulevardier și film: «cred că nu s-a remarcat suficient — ba nu s-a remarcat deloc — ce amănunțite afinități are «bulevardul» cu cinematograful, ce apropiată este arta lui poetică de legea succesului imaginilor și cum textul lui nu există decît pentru a lega pozele. Nicăieri în toată literatura dramatică nu se face atîta cît pe scena bulevardului și nicăieri nimica nu se substituie cu atîtă proprietate replicii creînd scene întregi, lungi, interminabile, jocuri de dibăcie și experiență clovnească».

În anii petrecuți la Paris (1930—1931), frecventarea sălilor specializate, a «studiorilor» pentru cinefilii («Studio 28», «Studio des Ursulines», «Studio des Agriculteurs», «Cinéma du Panthéon») în care programele erau grupate pe epoci, pe școli, pe probleme sînt adevărate școli de spectator a lui Mihail Sebastian. Aici a văzut după cum mărturisește «atîtea și atîtea admirabile sau numai deconcertante filme». În aceste săli «cunoșteai un tabou sintetic al acestei arte care a evoluat într-un deceniu, atît cît poezia sau teatrul n-a evoluat în două veacuri... Astfel îmi puneam la punct cultura cinematografică văzînd sau revăzînd un film pe care nu-l cunoșteam sau îl cunoșteam insuficient. Cîte lucruri am învățat acolo! Nu vorbesc numai de filmele mari care — din accident? din lene? din prostie? — nu veneau în România. Nu vorbesc nici de filmele documentare pe care publicul mare le disprețuia. Mă gîndesc însă la filmele care vin la noi, pe care le vedem și pe care apoi le pierdem

MIHAIL SEBASTIAN

unui spectator educat

crie Sebas-
ticiu filmu-
li de elevi,
alitatea de
trebuie să
un plagiat,
oată să-și
re de cine-
regizor, de
asemenea
și Mihail

delicată și
care «cere
și si-o fac
le orașului
nii care se
erală, lite-
pe teme
mea uce-
— desci-
supra lite-
cartea lui
Premiului

operă — că
matografu-
pitor, eca-
botina-
— spune
tenta cine-
literatură
igienică a
ului, cine-
sind func-
resivitatea
dramatur-
rului drama-
ticității între
cred că nu
na nu s-a
ntite afini-
matografu-
poetică de
r și cum
ttru a lega-
tura dra-
pe scena
na nu se
te replici
intermina-
experiență

330—1931),
te, a «stu-
dio 28»,
studio des
Panthina»
Panthina»
se sint ade-
li Mihail
cum după
cam admirabile
film pe care
u sint un
int-ent
u în-ent
n-a
Astfel film
ematograf
care insu-
tăcol
ari care
u prosție?
u vorbeș-
e pe care
e. Mă gin-
la noi, pe
le pierdem



din neatenție, din nepăsare».

Acum încep să se împezească crite-
rile judecării critice și preferințele
«spectatorului» Mihail Sebastian. Chiar
dacă pentru el problemele cheie rămân
cele ale existenței «unui spectator de
cineematograf în sensul în care poate
există un cetitor de carte», «filmul bun
— acela în care viața are densitate de
roman», «amintirile lăuate de el —
durabile ca lese lăuate de o carte» —
înțelegerea artei filmului devine specifi-
că și pasionată. Analizele făcute filmor
sovietice Ceapaev și Harmonica,
comparativ cu Opera de trei parale a
lui Pabst, interesul măriturii pentru
filmul lui Chaplin Timpuri Noi, și
pentru filmul american Revoltă pe
Bounty sau pentru documentarul ro-
mănesc Bucureștii, critica aspră cu
care întâmpină avalanșa de filme fran-
tuzesti slabe sau un film german de
orientare fascistă, înflăcărată ple-
doarie în favoarea filmului Viva Villa
și împotriva deciziei cenzurii care îl
interzicează, contin exemplare rîndu-
ri de competență și sensibilități înțele-
gero a artei filmului. Dar mai bine să
exemplificăm:

«În 1931 «Cinéma du Panthion» era o
sală pentru snobi unde nu se prezentau
decît filme englezești în versiune origi-
nală și fără subtitluri traduse, probabil
tocmai pentru a ține cît mai departe
publicul cel mare. Astăzi aici nu se pre-
zintă decît filme sovietice, iar sala pe
vmuri atît de «edistinsă» este zilnic
luată cu asalt de un public de foburg,
pestrî, pălăgios, expansiv. Să fie un
semm al timpului? Nu știu! În orice caz
într-un Paris în care am impresia că, cît
puțin la suprafață, nu s-a schimbat
nimic în ultimii cinci ani de cînd l-am
părăsit, această coloană de proletari
care asediază zilnic, după ora șase,
cineimatograf din rue Victor Cousin,
este un lucru nou... Ceapaev este un
film de o reală grandioasă epică, de o
valoare artistică și umană cuceritoare...
Harmonica întrebuietă pe de o parte
imagini violente apologetice, iar pe de
altă parte imagini violent satirice. E un
veritabil film pentru mase, un film în
care simbolurile sînt elementare, pe
înțelesul tuturor, simboluri directe, sim-

boluri de abecedar... Tocmai această
simplicitate rudimentară face puterea
de convingere a filmului, forța lui de
sugestie. Cu nuanțe și subtilități nu se
poate face o operă revoluționară. Ea
trebuie să aibă o expresivitate directă,
netă, lapidară. Această fuziune de ele-
mente se găsește în Harmonica, film
fără idei complicate, afirmativ și culturos,
pe care-l străbate poezia lucrurilor ele-
mentare, poezia pămîntului, a cerealelor,
a răsfătului de soare, a iubirii... Cine
avea să facă diferența între ce este un
film revoluționar pentru intelectual și
ce e unul pentru mulțime ar trebui să
compare Harmonica cu celebra Drei-
groschenopopera a lui Pabst. Harmonica
are o imagine frustă și generoasă dar
necipolită și în ordinea artistică —
inferioară. Totuși e un film care ar putea
răscăli săli întregi de oameni în timp
ce filmul lui Pabst nu provoacă decît
un zîmbet de descumănare sau satiră.
Și asta nu pentru că Dreigroschen-
opopera ar fi lipsită de virulență, de ne-
liniste sau de valoare simbolică — dar
pentru că toate acestea sînt aci prea
subtile, prea inteligente, prea cere-
brale... Consecința e inevitabilă. În timp
ce Harmonica rulează, cum v-am spus,
în fața unui public animat, pătîmas,
exuberant, filmul lui Pabst se re-
prezintă într-un mic studio, în fața unui
public restrîns de intelectuali pentru
care adesea revolta socială se reduce la
un surfs, ce duce în el rezistența
intelectuel în fața justiției, cam plato-
nică rezistență».

«Nu cunosc numele regizorului și
nici pe cel al operatorului care au fost
însărcinați să facă acest film documen-
tar (N.N. Bucureștii, regia Jean Mihail;
imaginea Tudor Posamantir). Dar tre-
buie să-i felicităm pentru tîneretea pri-
virii lor, pentru prospețimea alegerii
imaginilor. El ne-au dat un București
melancolic, rămășițele trecutului său și
totodată optimist în înfrățirea sa mo-
dernă. Ne-au făcut să vedem o cetate
europeană, care mai adăpostește cu un
fel de ușoară tristețe monumentele pro-
priului său trecut. Nici o imagine nu e
încărcată sau inutilă. Fiecare amănunt,

fiecare clipă are expresie. Cînd ajungi
la capătul filmului ai impresia că ai
făcut într-adevăr o călătorie, cu un
tovarăș extrem de sensibil și cunoscă-
tor, care posedă arta de a-ți prezenta
un oraș așa cum ți-ar prezenta o ființă
vie».

Dar acest film — tocmai din cauza
remarcabilelor sale calități, ne impune
o problemă destul de serioasă. Din ce
cauză n-avem producție națională cine-
matografică? Nu facem nicidecum șoi-
vinism, nu combatem filmele străine, ci
este pur și simplu vorba de a exprima
cinematografic anumite bogății de pei-
saj și sensibilitate care ne sînt proprii.
O țară de douăzeci de milioane locuitori
are dreptul să ignore unul din mijloacele
de expresie cele mai complexe pe
care civilizația modernă le pune la dis-
poziția omului? Este oare demn să
accepti fără nici o exigență artistică,
producția de atîtea ori stupidă a studiourilor
din întreaga lume — fără a încerca
să creiezi un studio național, care să
dea filme românești bune, capabile să
slujească țara și spiritul nostru, la noi
și în străinătate?».

«Există de o vreme o mentalitate
odioasă de suspiciuni, de spaimă, de
lașitate. Se masacrează filmele cele mai
modeste. Se înăutură replicile de o pa-
lă inocență, se suspectează ideile cele
mai facile, cele mai revoltator banale.
Nu e film căruia să nu i se descopere
un subînțeles politic. Un substrat refe-
ritor la stările de la noi. Dacă doi eroi
se uită curios într-un film înseamnă că
s-au decis să atace legea conversiunii.
Dacă un om cu chef sparge un pahar
într-o comedie americană, asta e o
dovadă că protestează contra stării de
asiedu. Dacă un june amurez vrea să
fugă după iubita lui, asta înseamnă o
contravenție la regulile devizelor. E prea
mulți Viva Villa a trecut de-alungul
acestei Europe plină de neliniști și pri-
mejdii, dar nicăieri n-a îngrijorat pe nime-
ni. Singurul oraș din lume care nu și-a
recunoscut țăriia de a-l suporta, sin-
gurul oraș cu nervii prea slăbiți au fost
Bucureștii noștri.»

Pentru profesorul Udreă sau pentru
elevule pe care domnișoara Cucu le
culege din sala de spectacole, cine-
matografu e un mijloc de evasiune într-o
lume mai frumoasă, o iluzie de spargere
a orizontului închis al micului oraș de
provincie (emergem la cineimatograf să
ne odihnim și să uităm) notează undeva
Sebastian). Profesorul Miroiu nu merge
niciodată la cineimatograf. Nu pentru
că asta îl repugnă. Dar pentru el scru-
tarea cerului și popularea lui cu gîndu-
rile și sentimentele cele mai nobile
înseamnă un altfel de cineimatograf mai
bun, mai frumos. Sebastian frecven-
tează sala de cineimatograf tocmai
pentru a descoperi aci freamătul vieții de
fiecare zi, pentru emoția și amintirile
deosebite pe care le dă filmul. El nu
a avut prilejul nici să scrie pentru film
nici să-și vadă transpusă pe ecran vre-
una din opere. Ultima oră și Steaua
fără nume ar fi rezistat oare judecării
«spectatorului educat» care a fost Mi-
hail Sebastian? Poate că da.

B. T. RÎPEANU

- 1) «Studio 28» în Rampa din 28 ian. 1935
- 2) «Literatură și reportaje» în Vremea din 6 dec. 1928
- 3) «Bulevard și literatură» în Vremea din 13 dec. 1928
- 4) Studio 28 — Loc. cit.
- 5) «Filme revoluționare» în Rampa din 20 ian. 1935
- 6) «Între Chaplin și Butlers în Rampa din 16 martie 1935
- 7) «Un moment dintr-un film» în Rampa din 23 martie 1935
- 8) «Bucarest, Ville Cinematographique» în L'Indépendance Roumaine din 13 ian. 1937
- 9) «Despre filmul francez» în Rampa din 10 oct. 1935
- 10) «Un film cu găini albe» în Rampa din 18 iulie 1935
- 11) «Articol subversiv» în Rampa din 22 apr. 1935
- 12) Ancheta «Ce preferați Teatrul sau Filmul?», Sebastian răspunde: Nu am în aceas-
tă materie preferințe de principiu. Mă duc la
teatru și la cineimatograf cînd îmi face
plăcere. Se întîmplă să mă plăcesc și în o
parte și în cealaltă. Dacă ești obligat totuși
să aleg, cred că aș inclina către cineima-
tograf pentru că îmi plac foarte mult jurnalele
de actualități. Sînt unele filme care mi-au lăsat
amintiri foarte durabile, ca o carte. Mă gîndesc
și astăzi la un film văzut acum doi ani (...)
poate am văzut de trei ori și niciodată fără
emoție. Despre nici un spectacol de teatru
n-ăs putea spune același lucru». Rampa 30 nov.
1937.

CRONICA CINEMATECII

Re- tro- spec- tivă

A rchiva noastră de filme, în opera
de ridicare a nivelului celei de-a
7-a Artz, are un rol unic.
În ambele sensuri ale cuvîntului. Și
în sensul adjectiv, și în sensul nume-
ral; atît în privința calității cît și în
privința exclusivității. Conducerea
noastră culturală a înțeles acest
«rol unic și privilegiat al unei Cine-
mateci, și i-a acordat tot sprijinul
moral, administrativ și financiar
pentru a-și îndeplini misiunea. Ros-
dale s-au văzut repede. Făcînd bilan-
țul sesiunii 1965—1966 rînim
încințați în fața bogăției de filme
bune, filme estetic și umanistic
edificatoare. Numai opere oarecum
celebre la vremea lor și, multe din
ele, nu zic suportabile, ci fascinante
și astăzi. E de ajuns să citim: Dama
cu Cameli (cu Greta Garbo),
Furtună desupra Mexicului (de
Eisenstein), Fragil Sălbateci (de
Ingmar Bergman, cu Sjöström),
Jurnalul unei femei pierdute
(de Pabst, cu Louise Brooks), Opt
și jumătate (de Fellini), Hotul
din Bagdad (de Fred Niblo, cu
Douglas Fairbanks), Chermesea e-
rotică (de Jacques Feyder, cu Fran-
çoise Rosay și Jean Murat), Cătil
în apă (de Polanski), Fericele
(de Agnès Varda), Aurora (de Mur-

nau, cu George O'Brian și Janet Gaynor), **Denușătorul** (de Ford), **Trubadurul** (de Carné), **Trăiască Sportul** (cu Harold Lloyd) **Femeia dispărută** (de Hitchcock), **Noaptea** (de Antonioni), **Nibelungii** (de Fritz Lang), **Sint un evadat** (de Le Roy, cu Paul Muni), **Sanjuro** (de Kurosawa), **Cetățeanul Kane** și **Othello** (de Orson Welles), **Fiul secului** (cu Rudolf Valentino), **Anna Karenina** (cu Greta Garbo), **Texas** (cu Gary Cooper), **Stan și Bran în Far West** etc.

Ciclurile se alcătuiesc în două feluri. Uneori (și asta mai rar) ciclul e consacrat unei mari personalități cinematografice, regisor sau actor (chicădat zisa personalitate

nerocna masura luata de Arhiva este o armă cu două tălpi. Foarte mulți spectatori nu posedă nici o informație serioasă asupra valorii filmelor vechi. Atunci, după ce criteriul vor zice și da sau nu? În asemenea condiții, alegerea după capriciu și după vreo vagă asociație de idei sugerată de titlu ar fi necesară și păgubitoare. Din fericire, există un corectiv: acele da și nu trebuie să fie însoțite de explicații și argumente. Este o garanție că spectatorul citește lucrări cinematografice și vorbește în cunoștință de cauză.

Acesta și face să ne amintim de o altă lăudabilă inițiativă a Cinematocii. Ea a constituit, în plin centru al Capitalei, o admirabilă bibliotecă cuprinzând un număr însemnat de

plet tăiat. Mesajul filmului e actorul și puterea actorului stă în felul cum el vorbește. Sistemul traducătorului interzice actorului de a avea talent și deci filmului de a-și exprima mesajul. În condițiile acestor, spectatorul nu se alege cu nimic. Orice vrea să înțeleagă și să înțeleagă spiritualul anului. Iată de ce Arhiva a luptat — și a obținut pentru viitoarea stagione ca atelierul de la Buftea să pună în funcțiune un sistem ingenios (folosit în strălucire la televiziune). Subtitluri foarte citește sint proiectate simultan cu filmul, alături de film, dar nu stantate pe film. Astfel imaginea rămâne intactă. Iar dacă filmul de arhivă are deja subtitluri în vreo limbă oarecare, pe acel text se fotografiază o bandă neagră. Im-



Nu, această pereche princiară — Greta Garbo-Charles Boyer — n-a defilant pe ecranele Cinematocii în acest an. (Unul din filmele de care dispune Arhiva noastră: Contesa Walewska.)

1. Filmul e antrenant, atrăgător și — lucru rar în operele sumbru-poetice japoneze — amuzant, spiritual (Sanjuro).

2. O halucinantă vinătoare de oameni din filmul ceh Diamantele nopții (regia Jan Nemec).

se ilustra în ambele calități, de pildă Erik von Stroheim). Acestui mare artist intenționează Arhiva să-i consacre anul viitor o retrospectivă. Filme ca **Văduva veselă** (cu John Gilbert, Roy d'Arcy, Mac Murray), **Marthe Richard** (cu Edwige Fenech), **Mademoiselle Docteur** (cu Dita Parlo), **Simfonie Nuptială**, **Iluzia cea mare** și altele, vor interesa desigur mult publicul. În genere însă, criteriul de organizare a ciclurilor este istoric. În fiecare săptămână, 4 filme: unul din epoca mută, cel de-al patrulea, din contra, foarte recent, contemporan, ba chiar unori și avangardist, iar celelalte două, unul din epoca de aur 1930—1940, celălalt din epoca postbelică 1944—1960. Cinematoca a ținut seama de repetatele rugăminți ale criticilor și ale publicului de a da preferință acelor producții din 1930—1960 care sînt mai puțin cunoscute generatilor mai tineri decât 40 de ani. La spectacolele de matineu s-au prezentat foarte multe lucrări clasice sovietice, precum și interesante filme recente de animatie.

Repatriate pe epoci, au fost: 1900—1923 — 1 film; 1924—1931 — 8 filme; 1931—1947 — 15 filme; 1951—1965 — 14 filme. După cum vedem, accentul e pus mai ales pe perioada de apogeu a cinematografului vorbitor (1931—1947), dar un accent aproape egal s-a pus și pe contemporaneitate, pe curentele de avangard actual.

Un alt merit al Arhivei a fost de a se gândi că cine are un curiozitate important de spus. În alegerea filmelor trebuie să fie publicul. De aceea, pentru sesiunile viitoare, se vor trimite abonatilor liste de filme, adică programe, proiecte de program, iar abonatilor vor comunica dacă sint de acord sau nu asupra aceluiași alegeri. De asemenea ei vor indica și ce alte filme ar merita să fie prezentate (sau achiziționate, dacă nu le au).

Însă o asemenea lăudabilă, go-

reviste, istoriografii, tratate, enciclopedii și materiale iconografice. Ceva mai mult: un personal de o remarcabilă competență citește întreg materialul sosit și selectează articole, pasaje, studii, ba chiar și scenarii, le traduce în românește și le editează la multiplicator. Un exemplu între multe altele de seriozitate acestei activități: Cu prilejul Festivalului Internațional de film animat dela Mamiia, un Caiet voluminos a fost consacrat filmului de animatie (250 de pagini mari, cu numeroase ilustrații), plus un dicționar de animatie (opere, autori, termeni, operații tehnice etc.).

Tot în ordinea culturii cinematografice Arhiva s-a străduit să elimine orice practică detestabilă care anula orice valoare filmului prezentat, adică traducerea orală, cu sonorul com-

ginea, ce-i drept, se micșorează, dar cel puțin nu avem litere de o șchioapă, transparente și gelatinose, care dansează între picioarele protagoniștilor.

În sfîrșit, ceea ce completează informația estetică a spectatorului și în același timp dă o alură civilizată acestor spectacole este bogata desfășurare de material iconografic, care decorează vitrinele holului la fiecare schimbare de spectacol. Acel ce alege — și chiar unori descoperă, procură, aceste evocatoare fotografii, este cu siguranță un om de gust și de bună competență.

D. I. SUCHIANU

ci
ne
ma

CARTEA DE FILM

DICTIONARUL CINEMATOGRAFIC, de Georges SADOUL

Există în momentul de față parca o vogă a dicționarilor cinematografice. Fenomenul este absolut firesc, explicabil prin necesitatea de informație a unui număr din ce în ce mai mare de cinefili. Poate cel mai interesant alt printr seriozitatea informației cit și prin valoarea diversității analizei, este cel semnat de Jean Mitry, publicat în editura Larousse în 1963. Majoritatea dicționarilor se aseamănă între ele ca la formulă avînd doar mici deosebiri de detalii (similitudine

se referă și la cantitatea cam mare de greșeli pe care le conțin unele dicționale). O apariție aproximativ recentă a genului — diferită însă intructivă și inedită prin aceasta — este lucrarea în două volume semnată de cunoscutul critic cinematografic Georges Sadoul și publicată la Paris în colecția «Microcosmos» a editurii Seuil: «Dicționarul cineastilor» și «Dicționarul filmelor». Concepute ca două lucrări complementare, volumele oferă o documentare ce se do-

rește cit mai variată, alcătuită ceea ce nemulțumesc «Nachschlagewerke», adică o tipică lucrare de referință.

Primul volum al dicționarului cuprinde o mie de articole și este consacrat realizatorilor, scenariștilor, operatorilor, decoratorilor, muzicienilor, producătorilor, istoricilor, inventatorilor și altora. Inițierea — neobișnuită pentru asemenea dicționare — a actorilor de film se datorează probabil încercării de a escalada dificultatea reală a selecției. Procedeu

ne pare însă cam arbitrar căci pentru un dicționar de acest tip, avînd în vedere scopul strict informativ pe care și-l propune, este oricum mai important o Greta Garbo sau un Gérard Philippe decât un compozitor sau un istoric.

Sadoul adăugă fiecărui articol mai important o filmografie mai mult sau mai puțin exactă și, ceea ce constituie un fapt util, valoros, înserează citate din declarațiile proprii ale cineastului cu ale cărui idei cititorul poate lua astfel un contact direct. Trimiterile la al doilea volum completează implicit portretele cineastilor. Acest al doilea volum, «Dicționarul filmelor», conține prezentarea, analiza a 1200 de opere cinematografice. După generul sumar amintit în fiecare, articolele încep cu un rezumat al filmului urmat de o lapidară analiză. Spațiul redus acordat fiecărui film determină caracterul adesea superficial al articolelor (inegale de altfel, unele din ele fiind foarte pertinente) dar urma urmelor faptului rămîne o simplă constatare și nu poate deveni reproș pentru că atît soluție — ținînd seama și de formatul de buzunar al cărții — nu prea putea

fi găsită. Acest al doilea volum este inedit și ca formula (nu a apărut încă acum decât o singură lucrare de acest fel, în daneză și în urmă cu un sfert de veac) și trebuie privit mai cu seamă ca un pendanț al primului.

Autorul avertizează cititorii asupra erorilor posibile și le justifică în prealabil, fapt care însă, credem, nu le poate necutim scuză. Or, erori există realitate și totmai o lucrare de referință ar fi trebuit să le evite cu mai multă grijă; este greu să accepți, chiar după lectura meticuloasei autoargumentări a inevitabilității erorilor, ideea că edacă nu ai vrea să oferi cititorilor decât o operă perfectă, n-ai putea niciodată ține un manuscris. Mărturisim că ne-a mai fost dat să vedem opere de o perfecție acurată, tipărite totuși. Toate acestea nu împiedică însă să constatăm utilitatea lucrării ale cărei virtuți — lapide și, dacă vrei, de formulă — întrec viciile amintite. Lectura este unui articol consacrat unui cineast, completată cu cea a fiecărui filmor sale, furnizează cinefilului domnic de a se informa elemente care să-i permită să-și facă o idee despre opera studiată, așa cum a intenționat autorul.

Ion BARNĂ

O PRODUȚIE A STUDIOURILOR DIN R.P. POLONA

CENUSĂ

Scenariul: ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI
DUPĂ ROMANUL LUI STEFAN ZEROMSKI

Regia: ANDRZEJ WAJDA
Imaginea: JERZY LIPMAN
Muzica: ANDRZEJ MARKOWSKI

cu:

DANIEL OLBRYCHSKI,
PIOTR WYSOCKI,
BOGUSŁAW KIERC,
BEATA TYSZKIEWICZ,
POLA RAKSA,
WŁADYSŁAW HANCZA,
JAN SWIDERSKI



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

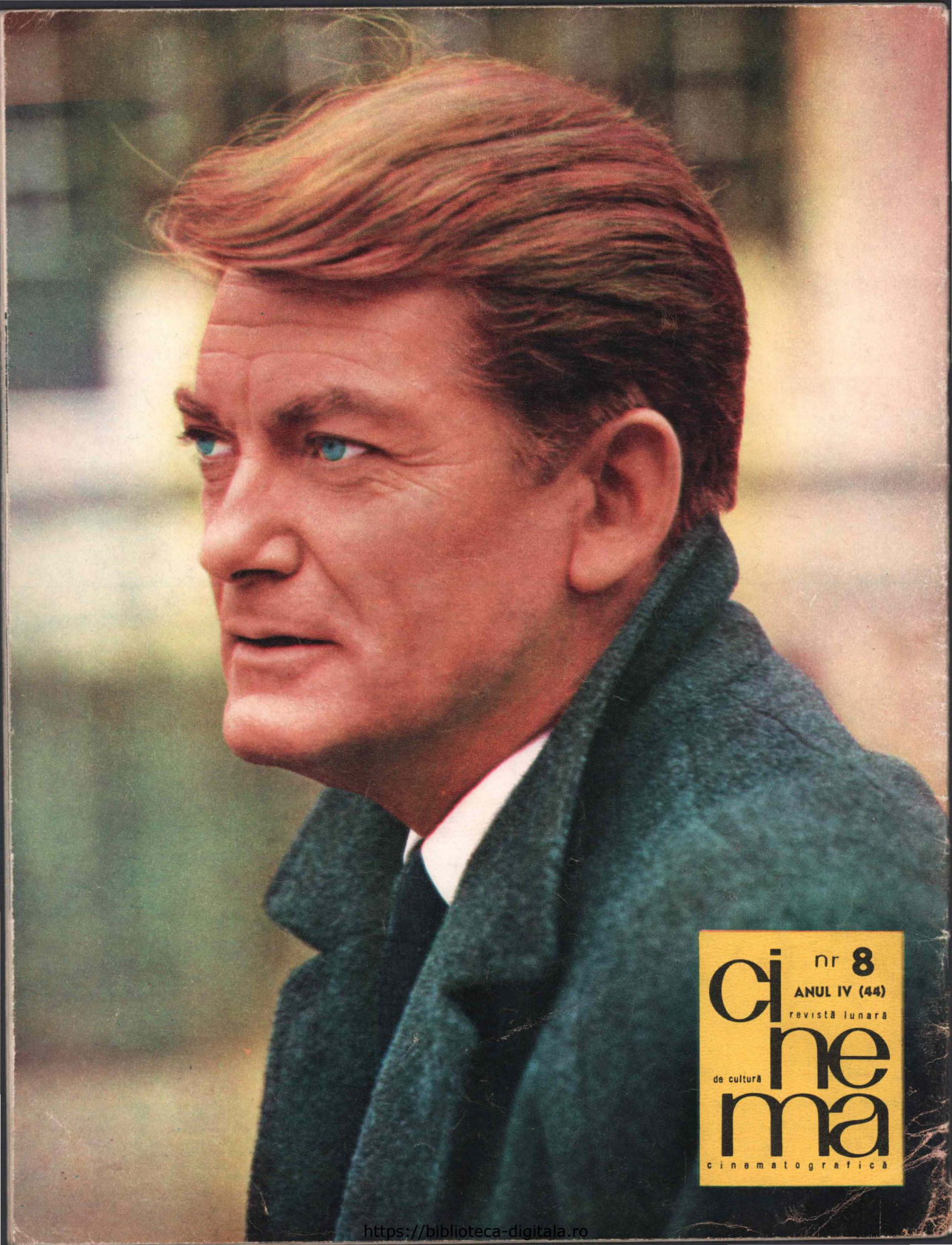
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scintell” — București

Abonamentele se fac la toate oficiile
poștale din țară, la factorii poștali
și difuzorii voluntari din întreprinderi
și instituții, Exemplarul 5 lei

41.017



nr 8
ANUL IV (44)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică